وزارة التعليم العالي و البحث العلمي

جامعة باجي مختار- عنابة

BADJI MOKHTAR-ANNABA UNIVERSITY
UNIVERSITE BADJI MOKHTAR-ANNABA

FACULTÉ DES LETTRES, SCIENCES HUMAINES ET SOCIALES
DÉPARTEMENT D'ITALIEN

كلية الآداب و العلوم الاجتماعية و الإنسانية
قسم اللغات الايطالية

THESE

Présentée en vue de l'obtention du diplôme de Doctorat en Sciences

La leggerezza nella letteratura italiana contemporanea. Analisi tematica e linguistica dell'opera di alcuni scrittori italiani del Novecento

Filière : Italien
Option : Littérature

Par

Sandra Sabrina TRIKI

Directeur : Andrea Battistini, Professeur, Université de Bologne, Italie.
Devant le jury composé de :

Président

Kaddour Méribout,	MCA,	Université Badji Mokhtar-Annaba

Membres :

Saddek Aouadi,	Professeur	Université Badji Mokhtar-Annaba.
Giovanni Capecchi,	MCA,	Università per Stranieri di Perugia. Italie.
Siriana Sgavicchia,	MCA,	Università per Stranieri di Perugia. Italie.

Juin 2013

Ringraziamenti

Vorrei ringraziare il mio relatore, il Professore Andrea Battistini, per l'attenzione, la pazienza e il tempo dedicati al mio lavoro. I Suoi preziosi consigli mi hanno aiutato a trovare la diritta via.

Ringrazio il mio co relatore, il Professore Saddek Aouadi, per la Sua gentilezza, la Sua grande disponibilità e i Suoi consigli.

Ringrazio i membri della mia giuria, la Professoressa Siriana Sgavicchia e il Professore Giovanni Capecchi per la loro grande disponibilità e per aver esaminato il mio lavoro.

Ringrazio anche i miei colleghi il Professore Meribout Kaddour e il Professore Ali-Rachedi Saddek, che mi hanno sempre incoraggiato ad andare avanti e che mi hanno insegnato la bellezza della lingua italiana.

Un omaggio particolare va alla mia defunta insegnante Bouzehouane Djamila.

Ringrazio tutti i miei amici e tutti coloro che hanno creduto in me per il loro sostegno e la loro amicizia.

Dediche

Dedico questo lavoro sulla leggerezza al mio nido familiare: mia madre Loudmila e mio padre Ahmed, le mie care e generose sorelle, i miei teneri e belli nipoti, i miei cognati.

A te Adam, stupendo meraviglioso figlio mio.

A te Amine, il tuo sorriso è per me una sorgente d'acqua fresca, di amore e di gioia.

E s'aprono i fiori notturni,

nell'ora che penso ai miei cari.

Pascoli, *Il gelsomino notturno*.

Résumé sur la Légèreté.

Afin d'affronter pertinemment le thème de la légèreté dans la littérature italienne, valeur littéraire qui s'est exprimée notamment à travers les *Leçons Américaines* de l'écrivain Italo Calvino, il est indispensable de revenir à l'archétype du vol, qui se révèle être l'un des rêves que l'humanité a caressé depuis la nuit des temps. A travers cette légèreté s'exprime un désir d'élévation, d'arrachement à la pesanteur terrestre. Le mythe de Persée, vainqueur de la terrible Méduse, devient ainsi pour Calvino, une puissante métaphore du travail de l'écrivain, qui sans cesser de s'intéresser au monde qui l'entoure et le décrypter doit savoir affronter la réalité avec légèreté, en créant des personnages aériens et une structure romanesque dont sera exclu la lourdeur de la dimension psychologique. Nous essaierons donc, d'en expliquer les axes et de les illustrer par un choix d'auteurs qui développent la thématique de la légèreté.

يشكّل موضوع الخفّة المحور الأساسي الذي يدور حوله هذا البحث. ولدراسة هذا الموضوع بكلّ دراية علمية في الأدب الإيطالي من خلال القيمة الأدبية التي تعبّر عنها الدروس الأمريكية للكاتب "إيتالو كالفينو"Italo Calvino كان من الضروري العودة إلى النموذج المثالي الذي يقوم مقام الحلم الإنساني الذي هُدِّم منذ فجر التاريخ.

فمن خلال هذه الخفّة التي تعبّر عن لذّة استعلاء، ونزع الثّقل الأرضي أصبحت الخرافة الفارسية التي فاقت المذهلات المرعبة من تشبيهات أعمال الكاتب "كالفينو" الذي اهتمّ دون انقطاع بفكّ رموز العالم الذي يدور حوله من أجل إظهار حقيقة هذه الخفّة، فخلق شخصيات خيالية في جو رومانسي بهيج لطرد الضغط النفسي.

نحاول في هذا البحث شرح أهم هذه المحاور ممثّلين لها بنماذج مختارة من أعمال هذا الكاتب لتغطية موضوع الخفّة.

Abstract on Lightness

The theme of lightness is the main line of thought around which this research revolves. To deal effectively with this theme in Italian literature, a literary value that has been expressed in *American Lessons* by Italo Calvino, it is essential to return to the archetype of the flight, which proves to be one of the dreams that humanity has cherished since time immemorial. A desire of elevation, wrench from the gravity of the Earth, is expressed through this lightness. The myth of Perseus, who beheaded the terrible Medusa, is used by Calvino as a powerful metaphor for the work of the writer who, without losing interest in the world around him while decrypting it, must face reality with lightness, by creating aerial characters and a novelistic structure from which the heaviness of the psychological dimension would be excluded. We will hence try in this research work to explain the axes and to illustrate them by a selection of authors who develop the theme of lightness.

INDICE

INTRODUZIONE

La letteratura come campo d'indagine alla complessità dell'esistenza ha da sempre offerto varie e sorprendenti risposte all'eterna presa di coscienza dell'uomo di fronte alla sua solitudine esistenziale. La letteratura si fa specchio della natura umana più complessa, ed è inoltre intimamente legata alla storia dell'uomo, alla sua evoluzione, e ne testimonia, dai tempi più remoti, la vitalità sempre rinnovata.

Il nostro lavoro è quindi un tentativo di considerare la letteratura come una fonte inesauribile per capire l'uomo. Aldilà dell'aspetto estetico, la letteratura si manifesta come ricerca antropologica. Vogliamo riuscire a mettere in avanti in questo lavoro una filosofia o un'estetica della leggerezza. Attraverso vari esempi tratti della letteratura che vanno da Dante ai modelli proposti da Calvino nelle *Lezioni Americane,* abbiamo voluto capire e osservare ciò che rappresenta il valore della leggerezza, come può essere legato all'immaginario più remoto dell'uomo e perché appare durante il Novecento come metafora della rivoluzione culturale e artistica.

Vedremo come attraverso il linguaggio dei miti, delle fiabe, del fantastico la leggerezza appare come simbolo di trascendenza e di liberazione dell'anima rispetto al peso del corpo. Vedremo anche che in letteratura la leggerezza è vissuta come pathos della distanza o metafora della libertà. E vedremo che una vera tensione verso la leggerezza pervade tutto il novecento. Oggi infatti la parola e l'idea stessa di leggerezza è entrata a fare parte della nostra vita quotidiana e si parla di leggerezza nel mondo dell'arte o del cibo passando per la moda e l'architettura, per citare solo questi.

La leggerezza ci libera dal peso schiacciante della fisicità corporale che condiziona la nostra vita e le nostre scelte, e si rivela purtroppo pesantemente ingombrante. Ma a chi cerca di spiegare le ragioni della leggerezza tocca anche il compito di capire le ragioni del peso, e rendersi conto che, a volte, ciò che appare leggero nasconde pesantezza e ciò che appare pesante è come un involucro di cui basta sbarazzarsi per diventare leggeri.

Bisogna sottolineare a questo punto, che serve un materiale importante, per un approccio letterario interdisciplinareLa letteratura, non può essere studiata se non con

l'aiuto degli strumenti che il ventesimo secolo ha messo alla disposizione della critica letteraria, in un'interdisciplinarità necessaria, che porta oggi a vedere la letteratura come "ricerca di conoscenza"[1].

Il critico letterario Jean Starobinsky sostiene che "la littérature articule les langages du monde et traduit les soucis des hommes dans le temps et l'espace".

La leggerezza, è considerata allora non come qualità o difetto ma addirittura come atteggiamento esistenziale, una risposta al peso di vivere. È la voglia che c'è, o che almeno dovrebbe essere in ognuno di noi di voler alleviare il peso, di reagire all'inerzia, alla staticità del mondo. È comune l'intendimento che vede la vita come un fardello, un peso. Soprattutto nell'immaginario giudeo-cristiano. Alleggerire significa vincere la forza di gravità, rendere più sopportabile il nostro percorso terreno e ciò comporta anche l'idea di libertà.

Il tema della leggerezza fa parte di un largo campo semantico tutto costruito rispetto ad un elemento primordiale che permette una grande libertà di movimento. Stiamo parlando ovviamente dell'aria. La lista potrebbe essere più lunga ma ci limitiamo a ricordare al lettore le nozioni più note: levità, tenuità, sottigliezza, inconsistenza, vaporosità, agilità. Ma non sempre leggero vuole dire facile. Diciamo che è una specie di "quête" che tende verso ma il risultato non è dato per scontato.

Ora non sarà utile entrare in queste considerazioni. È tuttavia necessario seguire un processo rivelatore della nostra teoria.

Il nostro compito in questa ricerca sarà, non di limitarsi ad un'indagine sul modo nel quale si esprime la leggerezza nella letteratura attraverso alcuni autori del '900 italiano, ma rintracciarne le radici antropologiche, mitologiche, etnologiche e così via.

La leggerezza appare allora come la parte esterna del fenomeno. Scavando in questa direzione ci troviamo di fronte ad un archetipo rappresentativo di uno dei più antichi sogni dell'uomo: l'archetipo del volo.

---

[1] Italo Calvino, *Le lezioni americane, Sei proposte per il prossimo millennio,* (1° edizione 1988) Verona, Mondadori, 9° edizione, 1998, p.

Ha la leggerezza una storia nella letteratura? Cioè radici storiche? É evidente che bisogna dividere lo studio sulla leggerezza in due campi. Il tema della leggerezza può essere interpretato su questi due livelli:

-tematico-simbolico

-formale

Per parlare di leggerezza partendo da un punto preciso abbiamo scelto Calvino, saggista della leggerezza, autore che era stato già il tema della nostra ricerca precedente. Oltre ad essere stato partigiano, intellettuale impegnato, attentissimo alle tematiche politiche sociale e artistiche che lo toccavano da vicino o da lontano, osservatore della lingua italiana, sapeva anche considerare la letteratura, in una dimensione antropologica, come ricerca di conoscenza.

Oltre a questi aspetti, Calvino appartiene al filone di quegli autori o romanzieri, che sapevano raccontare storie. La dimensione ludica e fiabesca della sua opera conferma ancora oggi quanto possa essere importante il divertimento preso nel su senso etimologico dal verbo latino *divertere* o anche *devertere* volgere altrove, in direzione opposta, deviare cioè allontanarsi, far prendere un'altra direzione. Per quello che riguarda Calvino, allontanarsi dalla realtà significa entrare in una dimensione fiabesca. Calvino appartiene a quella schiera di autori che seppero affascinare il lettore perché considerava la letteratura come processo di conoscenza, non occultando pero l'aspetto ludico del processo creativo e soprattutto il piacere del lettore. In realtà, ci siamo impegnati a rendere evidente e riesporre, sviluppandoli, tutti i punti che Calvino sviluppa nella *Leggerezza*. Il suo saggio rimane perciò la pietra di paragone, il punto di riferimento centrale e imprescindibile di questo lavoro. Da ciò derivano i numerosi riferimenti a questo documento.

Il nostro studio che s'interessa a rintracciare la leggerezza nella letteratura italiana del Novecento, attraverso lo studio di alcuni autori, che ci sembra corrispondere, ognuno diversamente, ad alcuni aspetti della leggerezza. Palazzeschi e il suo aereo uomo di fumo, la Morante e più vicino ancora a noi Daniele Del Giudice che sviluppa variazioni intorno al tema del volo in *Staccando l'ombra da terra.*

Il concetto di leggerezza è specifico alle avanguardie storiche. Si pensa, di colpo, al quadro di Chagall che rappresenta una donna che vola, tenuta per mano da un uomo. Si studia anche l'esempio storico citato e sviluppato da Carlo Michelstaedter a proposito di Socrate e Platone. Quale ordine nuovo si crea, nell'opera letteraria, nel universo della scrittura, addirittura nel mondo grazie alla leggerezza? Forse si tratta di sprigionare una scrittura espressiva, rivelatrice di una realtà dolorosa, liberata da vincoli troppo stretti con la realtà.

Abbiamo voluto in questa ricerca mettere in avanti un'estetica della leggerezza attraverso un approccio antropologico letterario. Ci è sembrato conveniente suddividere il nostro discorso in sei capitoli.

Nel primo capitolo la leggerezza viene studiata come la manifestazione dell'archetipo del volo. E abbiamo perso in esame l'immaginario dell'uomo e la definizione dell'archetipo. Abbiamo studiato anche vari campi nei quali si manifesta l'archetipo del volo

Nel secondo capitolo le immagini di leggerezza e il loro significato si offrono alla nostra interpretazione attraverso il capolavoro universale di Dante, la *Divina Commedia*, un'opera che non abbiamo assolutamente potuto tralasciare, sia per il valore artistico che la poesia di Dante sprigiona, sia perché rappresenta il punto di partenza della tradizione letteraria italiana.

Nel terzo capitolo assistiamo alla rivoluzione culturale tra ottocento e novecento in cui la leggerezza diventa una metafora per la libertà. Una vera e tangibile tensione verso la leggerezza impregna tutto il novecento. La sua presenza è notevole nei più diversi campi che vanno dall'arte al cibo passando per la moda e l'architettura. La leggerezza è il segno del movimento, dell'azione, e appare sempre più presente la figura del saltimbanco.

Nel quarto capitolo abbiamo preso in esame tre opere di Calvino attraverso le quali ci siamo impegnati a presentare la sua idea di leggerezza nella narrativa.

Nel quinto capitolo abbiamo ripreso il famosissimo saggio sulla leggerezza tratto dalle *Lezioni Americane*, che s'impegna a spiegare ciò che significa la leggerezza.

Nel sesto Capitolo abbiamo voluto prendere in esame l'opera della scrittrice Elsa Morante, la cui poetica oscilla tra leggerezza e *pesanteur*.

E infine la conclusione per esporre e riprendere i risultati della nostra ricerca.

PRIMO CAPITOLO

LE RADICI ANTROPOLOGICHE DELLA LEGGEREZZA ATTRAVERSO L’ARCHETIPO DEL VOLO

PRIMO CAPITOLO

LE RADICI ANTROPOLOGICHE DELLA LEGGEREZZA ATTRAVERSO L'ARCHETIPO DEL VOLO

INTRODUZIONE

Questo primo capitolo si propone di essere un'indagine sulla leggerezza, prevalentemente basato sul piano antropologico per cercare di capire il legame che unisce questa qualità fisica e spirituale a un immaginario collettivo. In realtà sarà il nostro compito in questa prima parte vedere come si articola il nostro immaginario attorno all'archetipo del volo. Il nostro scopo sarà di dimostrare che la leggerezza è un tema profondamente legato all'immagine e al simbolismo del volo. Il risultato sarà messo a profitto per esplorare la letteratura del novecento italiano attraverso i risultati cui saremo giunti in questa parte. Ci appare molto importante legare le varie parti del nostro discorso in un'articolazione chiara e concisa, sia per sostenere la coerenza e la coesione di questa ricerca, sia perché il lettore possa liberamente spostarsi attraverso la nostra ricerca, il cui compito sarà soprattutto di evidenziare a partire dalla nota opposizione leggerezza-peso che appare come una delle coppie di opposti alla base dell'immaginario umano, universalmente riconosciuta come portatrice di valori antitetici. La parte più ricca riguarda ovviamente le rielaborazioni più originali e più ricche di questo tema. Siamo sicuri poi che il tema della leggerezza è un tema vastissimo, e può essere indagato in tante direzioni diverse.

Un capitolo d'inquadramento, è indispensabile in qualsiasi lavoro scientifico, soprattutto nell'ambito della ricerca universitaria. Così il nostro lavoro, che affronta il tema della leggerezza deve spiegarne il significato. La leggerezza è da intendere come alleviamento di peso e capacità di volare o almeno di sbarazzarsi dal pesante involucro corporale per diventare leggero. La leggerezza nel senso metaforico è anche una

capacità d’astrazione mentale, di presa di distanza rispetto alla realtà, che non implica la fuga ma una visione aerea. Quando la letteratura è vissuta come conoscenza esistenziale, ma anche come forma di comunicazione, è indispensabile aprire numerose porte su altri campi del sapere universale.

Psicologia, antropologia, filosofia: sono alcune delle tante discipline di cui abbiamo bisogno. Ci serviranno a spiegare tutto quello che spesso la leggerezza rappresenta nell’immaginario e nel linguaggio quotidiano. Nel nostro lavoro la leggerezza sarà presentata come un valore, in tutta la sua positività.

Per non lasciare sfuggire nell’indistinto la nostra idea di leggerezza cercheremo in questo capitolo, di spiegare al lettore il suo significato e come bisogna scavare la storia universale umana per trovarne le radici

Per parlare di leggerezza, Calvino usa come prima immagine il mito di Perseo che uccide la Gorgone, dallo sguardo pietrificante, mortale. Diventa necessario andare avanti con il mito. Ma prima ancora di proporre una definizione del mito, proviamo a definire l’immaginario. In realtà il nostro immaginario ci rivela spesso molte più cose rispetto al nostro discorso razionale. Vedremo anche che l’immaginario è più libero di esprimersi attraverso alcuni generi letterari che sono il fantastico e il fiabesco. Su quest’argomento torneremo più avanti.

Cos’è un mito? Qual è la sua funzione (presso i popoli primitivi e oggi in letteratura)? Come si differenzia il mito etno-religioso dal mito letterario? Come Calvino si propone di sfruttarlo?

E se, in conclusione, la leggerezza ci aiutasse a vivere meglio? È cosi che la considera Calvino: come una reazione al peso di vivere.

In ogni modo, la leggerezza nella letteratura o in qualsiasi tentativo di rappresentare la realtà artisticamente non esclude la gravità del messaggio che si vuole trasmettere. Perché la leggerezza è una forma di superamento.

I.1 La struttura antropologica dell'immaginario: introduzione all'immaginario e agli schemi legati al volo.

I.1.1 Definizione dell'immaginario.

Daremo inizio a questa parte con una riflessione di Gianni Rodari, sull'immaginazione che troviamo ora in *Grammatica della fantasia* "Per cambiare la società, servono degli uomini creativi, che sanno utilizzare a pieno la loro fantasia"[1]. In realtà, sviluppare la fantasia dovrebbe essere al primo piano nell'educazione del bambino.

In questo modo, per esempio, scrivendo fiabe, filastrocche e piccole storielle, Rodari, lo stravagante pedagogo "sapeva sbizzarrire la sua fantasia con lo slancio più estroso e la più felice leggerezza"[2]

Andiamo avanti tentando di sistemare una rappresentazione abbastanza chiara dell'immaginario, non eccessivamente dettagliata, e soprattutto in grado di aiutarci a capire la sua importanza nel nostro intelletto e anche nella produzione artistica. L'immaginario ci rivela delle parti nascoste dello spirito umano. Per questa ragione diventa centro d'interesse per la sua potenzialità nascosta. Ovviamente i contenuti dell'immaginario così come quelli dell'inconscio si presentano sotto forme particolari che ora cercheremo di evidenziare. Questa ricerca non intende essere uno studio esaustivo né sull'immaginario né sull'inconscio quindi le informazioni che mettiamo in rilievo ci serviranno solo a capire meglio l'opera di alcuni scrittori.

Secondo il filosofo francese Gaston Bachelard, che molto s'ispira dei lavori di Jung, l'immaginario costituisce una forma di conoscenza più profonda che quella tecnico-scientifica perché attinge a uno strato dello spirito umano, cioè l'inconscio, che non riesce a modificare. Può essere invece indagato grazie alle sue manifestazioni, ma non può essere modificato. Nel mondo immaginario troveremo tutto il materiale che ci serve per condurre la nostra indagine sulla leggerezza e sulle sue implicazioni più profonde.

---

[1] Gianni Rodari, *Grammatica della fantasia*, Introduzione all'arte di inventare storie, Piccola biblioteca Einaudi, Torino 1973, p.
[2] Italo Calvino in Gianni Rodari, *I cinque libri,* Torino 1995, Einaudi tascabili.

Di conseguenza rispondiamo ad una domanda essenziale: com'è strutturato il nostro mondo immaginario? Soprattutto qual è il suo funzionamento?

Nell*'immaginario* o *inconscio* s'individuano due parti. Quella che è comune all'insieme degli individui della stessa cultura o civiltà.[3] La seconda parte è quella più personale, appartenente ad ogni singolo individuo. In altre parole, l'immaginario creatosi intorno alla storia personale di ognuno di noi. É definire in quest'ambito alcuni concetti chiave. Così gli schemi dell'ascensione e della caduta si rivelano legati all'archetipo del volo. Il simbolismo è inoltre molto vasto e abbastanza versatile.

Per capire il simbolismo dell'immaginario abbiamo bisogno dell'antropologia. L'antropologia culturale collegata ad altre discipline è in grado di studiare tutte le culture. E si studia in realtà l'uomo in tutti i suoi aspetti, da quelli fisico-organici a quelli più tipici della sua cultura.

Proviamo a dare una prima definizione dell'immaginario. Nella psicologia antropologica l'immaginario è un mondo a sé. Bisogna dare un particolare rilievo alla parola mondo. È un mondo diretto da una logica sua ed è il serbatoio dei prodotti dell'immaginazione di un singolo individuo o di una collettività, inteso come repertorio di rappresentazioni simboliche, di fantasie, di miti. Gilbert Durand, il grande studioso e specialista dell'immaginario umano osserva e insiste sul fatto che l'immaginario non è *la folle du logis*, cioè non è sottomessa alle regole della follia, all'irrazionale. Anzi, è diretta da una logica sua, che gli è propria.

L'immaginario, inteso come mondo mitico-archetipico, detto anche "mondo immaginale" è così definito da Durand

> La coscienza dispone di due maniere di rappresentare il mondo. Una diretta [...] come accade nella percezione o [...] nella sensazione. L'altra indiretta [...]. In tutti questi casi di coscienza indiretta l'oggetto assente viene ri-presentato alla coscienza da un'immagine.[4]

---

[3] perciò abbiamo introdotto in questo lavoro una parte relativa all'immaginario arabo-musulmano, e in particolare al mondo e alla sua creazione, nel quale troviamo tutto quello che riguarda il fantastico, il meraviglioso e in generale tutto quello che può essere legato all'archetipo del volo.

[4] Umberto Galiberti, *Enciclopedia di psicologia*, Le Garzantine, 1ª edizione 1999, Ristampa 2001, ed. Garzanti. p.508.

Quest'immagine nasce nel mondo immaginale che è anche il mondo dell'archetipo, cioè del paradigmatico. L'analisi del contenuto dell'immaginario può essere condotta per un singolo individuo o per una collettività, legata dall'appartenenza culturale, etnica, religiosa o altra.

In questo caso l'immaginario diventa il serbatoio di un insieme di simboli, miti, immagini e archetipi comuni.

Nella psicologia analitica l'immaginario è chiamato psiche. Nella psiche umana c'è una parte comune alla collettività definita da Jung come inconscio collettivo. La parte propria ad ogni singolo individuo è chiamata inconscio personale. Perché l'inconscio collettivo è il risultato della stratificazione delle esperienze millenarie dell'umanità, ha contenuti simili a tutti gli individui ed è innato. Mentre l'inconscio personale è fatto d'esperienze e acquisizioni personali. È importante sottolineare che i contenuti di entrambi le parti sono rimossi e dimenticati (come i ricordi dell'infanzia, di traumi, ecc...)

I.2 L'inconscio collettivo e l'archetipo del volo.

L'inconscio collettivo contiene i cosiddetti archetipi. La parola archetipo significa letteralmente" una forma preesistente"· Dal latino archetўpu(m), e dal greco archetypon, composto di *arche* che significa principio e *typos* modello. Quindi principio di base, modello originario. In filosofia è una parola già usata nell'antichità per indicare *l'eidos,* idea platonica, ossia il modello originario delle forme di cui le cose sensibili sono semplici coppie.

La teoria degli archetipi viene sviluppata anche nell'ambito religioso. Adattata alla concezione cristiana, la teoria degli archetipi diventa per Sant'Agostino "idea principalis". Gli archetipi sono gli infiniti modi del pensiero divino e costituiscono i modelli delle cose create e la condizione della loro intelligibilità.

Nella psicologia analitica di Jung, le manifestazioni dell'inconscio collettivo sono gli archetipi. Si presentano nei simboli onirici e nelle allucinazioni degli psicotici, nelle visioni dei mistici, nei miti, nei riti e anche nelle opere d'arte.

Ma l'archetipo si manifesta travestito e si presenta a noi come simbolo. Il simbolo, inoltre può assumere vari significati. Secondo la corrente ermeneutica per esempio, ha il significato di *rivelazione* e di *accesso al sacro*.

Il simbolo può essere un oggetto o un individuo o altra cosa concreta, che può sintetizzare ed evocare una realtà più vasta o un'entità astratta. In origine il termine designa le due metà di un oggetto che, spezzato, può essere ricomposto avvicinandole. Da questa funzione, il termine ha poi assunto una carica rappresentativa. Così il simbolo diventa la parte che sintetizza e evoca un'entità astratta che è l'archetipo. Torneremo più avanti sulle varie implicazioni e caratteristiche del simbolo e sul posto che assume nell'immaginario.

Secondo gli psicanalisti, l'immaginazione è sempre il risultato di un conflitto tra le pulsioni e la loro rimossione sociale, mentre come sostiene Durand in *Les structures anthropologique de l'imaginaire*, l'immaginario appare come "résultant d'un accord entre les désirs et les objets de l'ambiance sociale et naturelle"[5]. Intende quindi dimostrare che "l'imagination est [...] origine d'un défoulement [et non le produit d'un refoulement]." A questo punto proviamo a evidenziare questi due termini :

rimozione (refoulement) e ***sfogo*** (défoulement).

All'immaginario possiamo allora affiancare i termini di sfogo, liberazione, cambiamento, dinamismo. Secondo Bachelard l'imaginaire "nous permet d'abandonner le cours ordinaire des choses"[6]. L'immaginazione diventa allora un viaggio. In questo senso, Jean Paul Sartre, il filosofo francese, sviluppa attraverso due scritti importanti, una teoria interessante. Per Sartre "nel potere irrealizzante dell'immaginario si manifesta la capacità della coscienza di trascendere la sua libertà"[7].

In questo lavoro è interessante rilevare l'importanza della teoria di Gaston Bachelard, che si colloca all'incrocio tra la psicologia analitica di Jung e l'antropologia strutturalista. L'elemento fondamentale non è più l'immaginazione, ma

---

[5] Gilbert Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire,*
[6] Gaston Bachelard, *L'air et les songes*, Essai sur l'imagination du mouvement, Paris, Librairie José Corti, 1943, p.
[7] *Enciclopedia Grazanti di filosofia,* Garzanti editore, ristampa 1995, p.529.

l'immaginario. L'immaginario è un mondo mentre l'immaginazione è una facoltà umana che permette di trasformare un'immagine. Com'è stato detto prima, per capire tutti i simboli dell'immaginario, bisogna studiare la sua struttura e il suo complesso funzionamento. Ricordiamo che la linea direttiva è sempre quella spiegata all'inizio, cioè che la letteratura è estesa a altre discipline come l'antropologia e così via. Bisogna soprattutto che il percorso appaia coerente.

Ancora una volta per parlare della struttura dell'immaginario ci riportiamo allo studio, molto completo, di Durand. E prima di arrivare alla parte centrale del lavoro cioè gli *schemi* della *caduta* e *dell'ascesa* e la loro significazione, dobbiamo riprendere alcune definizioni rispetto al vocabolario usato.

Lo schema è una generalizzazione dinamica e affettiva dell'immagine. Da Bachelard, lo schema viene chiamato *simbolo motore*. Gli schemi sono inoltre "lo scheletro dinamico, il canovaccio funzionale dell'immaginazione". Una specie di struttura che regge il funzionamento. Gli archetipi costituiscono la messa in sostanza degli schemi. Così l'archetipo è un punto d'incontro tra l'immaginario e i processi razionali. La straordinaria ricchezza dell'archetipo è dovuta al fatto che esse sono legate a delle immagini molto diverse appartenenti a culture più varie. In questi archetipi, gli schemi più vari vengono a disporsi ad embrice[8]. L'archetipo è inoltre dotato di una grande stabilità; la sua universalità e la sua mancanza d'ambivalenza lo differenziano dal simbolo. Il simbolo è quindi molto più fragile. "Il simbolo è qualunque segno concreto che evochi , in un rapporto naturale, qualcosa di assente o che è possibile percepire"[9]. Inoltre se è percepita l'assenza è il segno che la presenza è già esistita. Il simbolo è un segno concreto, non è un segno astratto, non è un'allegoria, è una realtà. Si tratta di un segno che conduce ad altro. Il simbolo non è artificiale e non è convenzionale. Nella vita quotidiana siamo circondati da segni artificiali e convenzionali. Siamo bersagliati di segni nella vita urbana, ma questi segni non sono simboli perché il simbolo conduce in modo naturale, e ciò a cui conduce è già presente in esso.

---

[8] p.60
[9] Definizione del simbolo di André Lalande in *Dizionario critico di filosofia*.

Dall'esempio che segue si capirà forse meglio tutta la sfumatura tra i diversi concetti. Se lo schema ascensionale e l'archetipo del cielo sono immutabili, il simbolo che li caratterizza può trasformarsi passando dalla scala alla freccia, dall'aereo al campione di salti. Ne concludiamo che lo schema e l'archetipo sono stabili, invariabili, sono di un'universalità costante e si avvicinano all'idea. Il simbolo invece è polivalente, variabile, fragile e si avvicina al nome.

Quando un insieme d'immagini si raccolgono attorno agli schemi originali, otteniamo una struttura. Queste strutture messe insieme definiscono ciò che Durand chiama les *régimes de l'imaginaire*, regimi dell'immaginario. Si tratta allora di analizzare queste strutture nel loro dinamismo trasformativo. Si trasformano secondo due parametri:

-rispetto all'individuo.

-rispetto all'ambiente storico-sociale.

Nel nostro caso, per individuo intendiamo l'autore e l'ambiente storico-sociale e quel contesto nel quale s'inserisce l'autore e l'opera. Inoltre, queste strutture, che vedremo un po' più avanti, ci serviranno ad analizzare la tematica e la scrittura di alcune opere.

La prima grande struttura presa in esame viene detta "régime diurne de l'image" nella quale si ritrova il tema del tempo. L'angoscia umana davanti al tempo che passa è rappresentata da alcuni simboli "catamorphes" che sono "les images dynamiques de la chute". Si vedrà più avanti che come contrappunto allo schema della caduta, c'è lo schema dell'ascensione, dell'elevazione. Arriviamo ad una prima conclusione: caduta e paura sono legate. Questi bruschi cambiamenti di posizione lasciano tracce (engramme) della vertigine.

Nello stesso modo, quando si effettua una "régression psychique" è sempre accompagnata di immagini brusche di caduta. Secondo Bachelard, la caduta è legata ai movimenti rapidi, all'accelerazione e alle tenebre. Essa diventa un'esperienza fondamentale nella psiche umana. Esperienza dolorosa, che costituisce, per la coscienza "la composante dynamique de toute représentation du mouvement et de la temporalité ». Di più ancora perché « la chute résume et condense les aspects redoutables du temps » e quindi della morte visto che il tempo che passa conduce

inesorabilmente ognuno di noi alla morte. La vertigine diventa per il suo aspetto terrificante, un'immagine inibitrice dell'ascensione, dell'elevazione. Così il desiderio di volare comporta in se la paura di cadere. È facile trovare nei miti e nelle leggende tantissimi esempi. La caduta, la vertigine, la pesantezza, lo schiacciamento sono immagini terribili che conducono alla morte e sono spesso punitive.

Il mito di Icaro, il mito di Tantale, la caduta di Phaéton figlio del sole: tantissimi miti classici che attraverso la caduta rappresentano la punizione.

Nella tradizione greca la caduta è punitiva. Così anche nella tradizione giudeo-cristiana con la caduta d'Adamo dal paradiso terrestre. Lo schema della caduta è il tema del tempo funesto e mortale. Secondo Jung, quest'immaginario fa parte "du sens archetypal primitif". È importante il fatto di rappresentare un'angoscia, di materializzarla perché solo in questo modo si può dominare, si razionalizza con la ragione.

Ma bisogna aggiungere che le immagini dell'inconscio funzionano per opposizioni, in antinomia con altre rappresentazioni. In tal modo, lo schema dell'ascensione che serve di contrappunto all'immagine della caduta, diventa anche la sua immagine antitetica. Sono i due poli dello stesso universo. Bisogna aggiungere ancora che lo schema dell'elevazione e quello della luce sono complementari. Per Bachelard, lo spirito umano attraverso la stessa operazione ci porta verso la luce e verso l'altezza.

I.2.1 Gli schemi dell'ascesi e della caduta. Elevazione e verticalità.

Se dobbiamo fare una sintesi di questi due poli opposti che interagiscono uno rispetto all'altro otteniamo da una parte tutte le immagini legate allo schema della caduta: vertigine, tempo che passa, punizione, regressione, tempo funeste e mortale, essere sottomesso alla legge di gravità, la pesantezza, la morte, le tenebre/ l'oscurità e anche l'inferno. La caduta in sé è già una punizione, poi ovviamente l'inferno aspetta tutti coloro che cadono nel peccato. Il verbo cadere è usato per indicare la condizione di coloro che hanno smarrito la diritta via. Vedremo dettagliatamente nel capitolo sulla *Divina Commedia*, alcune immagine molte pertinenti di peso e leggerezza.

Nello schema dell'ascensione, dell'elevazione troviamo la verticalità come tensione verso l'alto, luce, viaggio in se stesso, introspezione, trascendenza, leggerezza, il paradiso e l'elevazione come purificazione per salire verso Dio.

Nei simboli ascensionali troviamo tutte le immagini dinamiche dell'ascensione. In questo senso elevazione e potenza diventano sinonimi. La salita verso la luce si contrappone alla discesa nelle tenebre, e la scala rappresenta un'esperienza mistica, sciamanica o profetica.

Il legame diventa molto chiaro tra l'elevazione e il raggiungimento di un ideale morale spirituale. L'ascensione costituisce ancora, secondo Bachelard, un itinerario dentro di sé, il viaggio immaginario il più reale di tutti. Questo schema dell'elevazione si ritrova nel simbolismo della montagna sacra. Da questa nostalgia innata della verticalità gli uomini costruirono colline artificiali: piramide, ziqqurat, Kaaba ecc...

Come abbiamo detto prima, il simbolo ci rinvia al verbo, e così l'uccello-simbolo ci rinvia alle ali e al verbo volare. Le ali sono l'attributo del verbo volare. Ma le ali sono una creazione dell'uomo perché sono la razionalizzazione del volo, e lo dice anche Bachelard in *L'air et les songes*. Gli esempi sono numerosi: vediamo per esempio lo sciamano, la strega, l'eroe fiabesco, le esperienze mistiche. Nelle fiabe gli eroi non hanno ali solo se si trasformano in uccelli.

Un altro studioso, H. Corbin, propone inoltre di collocare l'immaginario come un mondo di mezzo tra quello empirico, cioè dei sensi e quello dell'intelletto. Facendo riferimento a questo mondo, J.Hillman propone un Io immaginale così com'esistono un Io cartesiano e l'Io della volontà.

A questo punto apriamo una piccola parentesi per dire che nell'opera di uno scrittore ci sono i temi legati all'inconscio collettivo e che contengono i cosiddetti *archetipi*, che sono i contenuti dell'inconscio collettivo, e ci sono quei elementi propri all'autore. Su questo torneremo più avanti. Proseguiamo ora con la definizione delle parole chiavi della nostra ricerca. L'archetipo, che significa letteralmente: "una forma preesistente (dal latino *archetўpu(m)* dal greco *archétypon*, composto di *arché*: principio e *týpos*: modello).

Inoltre l'archetipo può senza dubbio essere avvicinato all'*eidos* platonico. Nel settimo libro della *Repubblica* di Platone troviamo il mito della caverna. Platone

distingue tra il mondo sensibile delle apparenze e il mondo intelligibile della Verità. Nella sua filosofia esiste una cosiddetta memoria impersonale che raggruppa una somma di ricordi che risalgono al tempo in cui l'anima contemplava le *Idee*. Basta qui ricordare il mito della Caverna di Platone. Il *Mito della caverna*, che costituisce uno dei punti chiave del pensiero di Platone descrive degli uomini incatenati in una caverna sotterranea costretti a guardare solo davanti a sé. Illustra allegoricamente l'itinerario che conduce dal mondo delle apparenze a quello della Verità.

Sul fondo della caverna si riflettono immagini di statuette, che sporgono al di sopra di un muricciolo alle spalle dei prigionieri e raffigurano tutti i generi di cose. Dietro si muovono, senza essere visti, i portatori delle statuette e più in là brilla un fuoco che rende possibile il proiettarsi delle immagini sul fondo. I prigionieri scambiano le ombre per la sola realtà esistente; ma se uno di essi riuscisse a liberarsi dalle catene, voltandosi si accorgerebbe delle statuette e capirebbe che esse, e non le ombre, sono la realtà. Questa è la condizione umana: percepire della vera realtà, cioè delle *Idee*, solo l'apparenza, cioè i fenomeni. Attraverso questa tradizione possiamo dire che l'archetipo indica un'immagine comune a tutti gli individui presente in noi fin dalle origini dell'uomo.

La simbologia filosofica di questo mito è ricchissima:

La luce del fuoco quindi rappresenta la condizione di conoscenza della verità parziale in quanto ci permette di vedere le ombre delle Idee (ossia le ombre della realtà vera). La luce del sole invece simboleggia l'idea del Bene che tutto rende possibile e conoscibile, permettendo così all'uomo "liberato" di ammirare lo spettacolo scintillante delle cose reali.

I.3. Un racconto di volo: il viaggio mistico del profeta Maometto.

Il volo o ascensione è una caratteristica che ritroviamo nella storia delle religioni nella quale alcuni profeti, persone elette da dio, realizzano un volo mistico per vedere il volto divino. Episodio essenziale nella vita del profeta Muhammad, questo viaggio viene celebrato oggi dalla comunità musulmana.

La data del viaggio è situata quando il profeta aveva 50 anni, quindi dieci anni dopo la rivelazione e poco tempo dopo la morte di sua moglie amatissima Khadidja. Il profeta stava attraversando un periodo pesante. Diciamo subito che per la tradizione musulmana, così come lo conferma la testimonianza del profeta stesso, ma anche quelle degli eruditi che studiarono questo miracolo, non ci sono dubbi sullo spostamento effettivo di Muhammad, cioè si tratta di uno spostamento o trasferimento corporeo e spirituale. E si tratta allora di un privilegio che non fu concesso a nessun altro uomo: quello di attraversare i sette cieli per arrivare a contemplare il volto divino.

Nella religione musulmana il profeta Muhammad sperimenta un viaggio di questo tipo chiamato *El Isr'a wal Mi'râj*. In una notte mentre dormiva il profeta si sposta dalla Mecca a Gerusalemme e da Gerusalemme sale in cielo, grazie a un animale detto Burâq, attraversando i sette cieli ed per arrivare fino al trono divino per poi tornare al punto di partenza. *L'Isr'a* è lo spostamento da Mecca a Gerusalemme. Il *Mi'raj* è l'ascensione nel mondo celeste. Esistono però delle interpretazioni diverse. Un articolo di un giornalista egiziano Ahmed Mohammed Arafa, pubblicato dal ministero egiziano della cultura nel 2003, sostiene che si tratta di un'interpretazione errata del viaggio notturno.

L'avventura straordinaria, cioè il viaggio miracoloso attribuito al profeta Muhammad viene raccontato in un *Hadith.* È quindi un dovere per i musulmani credere che Dio a fatto viaggiare il profeta dalla Mecca alla moschea Al–'Aqsa di Gerusalemme.

Questo famoso racconto è quello della cosiddetta Visita notturna o in arabo *Iss'a.* Un viaggio che diede luogo a numerose allegorie, principalmente in quella parte dell'islam mistico detto sufismo . Un viaggio che avrebbe numerosi punti in comune col viaggio di Dante. A questo proposito è imprescindibile il lavoro di Miguel Asin Palacios sulle numerose corrispondenze che esistono tra la Commedia di Dante il viaggio del profeta.

Il dono più importante del Miraj (che Dio ha dato al suo Servitore e a tutti i musulmani) è senza dubbio la preghiera. In questo modo ad ogni preghiera, il credente si ricorda questa meravigliosa ascensione e l'incontro con Dio. Interpretata in questa

chiave la preghiera diventa ascensione spirituale, elevazione verso Dio e ricordo dell'esperienza mistica di più alto grado.

In realtà i musulmani non dubitano che l'ascensione del profeta si sia realizzata non solo con l'anima ma anche col corpo, esperienza che testimonia allora della santità del profeta, ossia della sua grande purezza spirituale.

Il Corano si riferisce a questo evento attraverso il primo verso della diciassettesima sourate, *El Isr'a, il viaggio notturno:*

> Gloire et Pureté à Celui qui de nuit, fit voyager Son serviteur [Muhammad], de la Mosquée Al-Haram à la Mosquée Al-Aqsa dont Nous avons béni les alentours, afin de lui faire voir certaines de Nos merveilles. C'est Lui, vraiment, qui est l'Audient, le Clairvoyant.

Il profeta ha raccontato questo viaggio notturno in un *Hadith*:

> Je m'étais allongé près du Hatîm (partie du mur d'enceinte du Temple de la Kaaba), quand on m'amena une monture d'une taille médiane entre la jument et l'âne, de couleur blanche, qui d'un pas atteint la portée de la vue. [ce fut le Burâq]. Porté par le Burâq; Gabriel me conduisait jusqu'au septième ciel [...] ». Le prophète (Dlbs) fut, ensuite,elevé jusqu'au " Lotus des Confins" (Sidrat al-Muntahâ, l'endroit le plus avancé du septième ciel, près du trône de l'Eternel.) [...]. puis, au temple de Jérusalem, le prophète présida les prophètes à la prière, avant de rentrer à la Mecque, la nuit même. [10]

Al Burâq è descritta di solito, anche riferendosi al racconto del profeta, come una creatura più grande di un asino e più piccola di un cavallo tradizionale. È un animale allato, che ricorda il Pegaso della mitologia greco-romana.

Il tempo profano è abolito e il viaggio ricongiunge l'uomo al tempo divino. Il volo in questo caso ha come scopo di permettere all'uomo di scoprire il mistero divino, in altre parole di trascendere la propria condizione umana per avvicinarsi alla verità. Il profeta viene inoltre ricompensato per la grande purezza, e gli viene dato

[10] Muhamad Dâli Balta, *Histoires des Prophètes*, traduit de l'arabe par Hamza Amin Yahiaoui, Al-Namouzajieh, Beyrouth-Saida. Liban 1999, pp.476-477.

come dono divino, patto di alleanza tra l'uomo e il suo Creatore, la preghiera, come ascensione dell'anima e contemplazione della bellezza divina.

I.4 Introduzione al mito

La parola mito è di etimologia greca "*mŷthos*"e significa parola, discorso, racconto. Il mito si definisce come qualsiasi racconto o narrazione fantastica delle gesta di dei ed eroi leggendari, oppure che idealizzano eventi e personaggi storici, assumendo allora, sia per i contemporanei o i posteri, caratteri superumani, esercitando perciò un forte potere suggestivo sulla fantasia e l'immaginario di un popolo o di un età.

I miti sono di vari tipi. Si distinguono i miti teogonici, cosmogonici e così via. I miti sono originariamente racconti diffusi e tramandati oralmente.

Parliamo allora di un genere narrativo, e più precisamente di un sottogenere della narrativa, tra cui abbiamo anche la novella, il racconto e la fiaba.

Il mito è parola, dice Roland Barthes. È anche rappresentazione di un immagine, è una storia raccontata che serve di modello, di spiegazione.

Il mito, sostiene Calvino deve parlare per sé, non è necessario interpretarlo. Per esempio la leggerezza ci viene presentata attraverso un mito che è un racconto, attraverso parole che diventano immagini grazie alla nostra immaginazione.

All'origine della creazione c'era il mito. La parola mito è di origine greca "mythos" e significa "parola, discorso, racconto". Si ricollega alla definizione di Barthes, per cui, come è stato detto sopra, il mito è parola. Prima di essere scritti, i miti erano racconti che si tramandavano e si diffondevano oralmente.

All'origine quindi il mito è un racconto orale. La narrazione orale richiede un ambiente particolare. C'è colui che parla e gli altri che ascoltano.

Ma il mito è una storia sacra, che racconta un evento avvenuto nei tempi primordiali. Viene considerato come una storia vera, il suo contenuto è sacro, direttamente sovrannaturale. Il mito si distingue da una storia falsa, il cui contenuto è profano. Racconta eventi straordinari compiuti da divinità o da eroi del mondo antico. Il mito oltre a dare una spiegazione soddisfacente ai problemi della vita, ai grandi misteri, come l'origine dell'uomo e dell'universo e la spiegazione dei fenomeni

naturali così come cerca di dare la ragione di particolari riti e usanze popolari. Il rito, infatti, cerca di ricreare, ripetere ciò che è avvenuto *ab origine*.

Così il mito è riprodotto e la storia sacra si ripete, rinascendo. E' utile aggiungere che, ormai, si è d'accordo sul fatto che il mito non è un'intenzionale alterazione della verità.

Nel pensiero filosofico il mito si contrappone al *logos,* in quanto non richiede un'argomentazione razionale. Basta qui ricordare il mito della Caverna di Platone.

Oggi, nel linguaggio corrente, si parla di miti ogni volta che si vuole designare un'immagine o una leggenda creatasi intorno ad un personaggio, un fatto, o una situazione. Si dice per esempio che tale personaggio è diventato un mito, come nel caso della Monroe.

Per quello che riguarda la letteratura parliamo del mito letterario, che può essere il sottofondo dell'opera il motivo ispiratore di uno scrittore o di un artista. Secondo le epoche e le correnti letterarie c'è stato più o meno interesse per i miti, che ora sono stati rigettati perché contrari allo spirito razionalista del '700, ora Ma proprio per affrontare il mito letterario bisogna prendere le mosse da una riflessione sul mito, cioè il mito come storia avvenuta tanti tempi fa e che per gli uomini primitivi aveva un valore sacro.

I.4.1 Il mito etno-religioso.

E' importante evidenziare, prima di andare verso la dimensione del mito letterario, gli aspetti e le funzioni del mito etno-religioso, per non banalizzarlo e usarlo in senso comune. Cioè come afferma Pierre Brunel "sul mito propriamente detto"[11].
Per evitare di impiegare la parola mito in un uso ormai diventato molto confuso, perché volgarizzato e usato in modo irritante, da tutti e anche dal linguaggio dei media. Un uso che lo ha svuotato dal suo significato e della sua funzione originaria. Perciò è necessario ritrovare la funzione originaria del mito, perché esso possa dare un reale ed efficace contributo a qualsiasi studio operato partendo dal mito. La sua particolarità sta

[11], *Dizionario dei miti letterari*, a cura di Pierre Brunel, 1° edizione Tascabili Bompiani, 2004, p.V.

nelle sue funzioni originarie. Così ripassiamo insieme le tre funzioni primordiali riconosciute al mito dal grande storico delle religioni, Mircea Eliade.

-Il mito racconta

-Il mito spiega

-Il mito rivela

Il mito è un racconto che presso gli uomini primitivi assume la funzione di modello, e serve innanzitutto di spiegazione ai misteri dell'universo come la creazione del mondo e l'origine degli uomini. Secondo Mircea Eliade, per l'uomo primitivo il mito è molto più che un racconto:

> il mito è una *storia vera* che è avvenuta agli inizi dei tempi e che serve da modello ai comportamenti degli uomini. *Imitando* gli atti esemplari di un dio o di un eroe mitico, o semplicemente raccontando le loro avventure, l'uomo delle società arcaiche si stacca dal tempo profano e si ricongiunge magicamente al Grande Tempo, al tempo sacro.[12]

Se partiamo da questa premessa capiamo che il mito non è una favola, una cosa inventata che non ha nessun valore, anzi il mito è una realtà assoluta, un mistero rivelato ai primi uomini, un modello da seguire, una legge da non trasgredire. Siamo allora ben lontani dalla mentalità dell'uomo civilizzato, che prima degli studi degli antropologi fra i quali spiccano i lavori di Claude Lévi-Strauss considerava i miti dei primitivi come favole senza senso. Dobbiamo sempre ricordare che l'uomo primitivo non sapeva tutto quello che sappiamo oggi grazie ai progressi della scienza e per ciò si sentiva molto più fragile di fronte al mondo.

Il mito è quindi un racconto, che si tramanda di una generazione all'altra attraverso racconti orali anonimi. Oltre ad essere un modello per l'uomo primitivo è anche una spiegazione di quello che non capisce, che non è in grado di spiegare e soprattutto un'arma per affrontare l'ignoto che genera la paura.

Nel "comportamento mitico" sono essenziali queste nozioni: il mito serve di "modello esemplare", il mito deve seguire ogni volta uno svolgimento immutato,

---

[12] Mircea Eliade, *Miti Sogni e Misteri*, Rusconi, 1986^2, p.20

durante il quale si realizza la rottura del tempo profano (cioè il tempo umano) e "integrazione del tempo primordiale"(cioè il tempo sacro).

Nell'immensa quantità di miti esistenti ricordiamo che i più importanti sono quelli che raccontano la nascita degli dei: la teogonia; quelli che raccontano la nascita o formazione del mondo: la cosmogonia; e quelli che spiegano la vita dopo la morte: l'escatologia. Queste categorie sono molto vicine alle religioni giacché i riti religiosi propongono certi aspetti dei miti.

Oggi il mito non è del tutto scomparso. È presente nei sogni e nelle fantasie dell'uomo moderno. Il mito appare anche travestito e bisogna essere in grado di riconoscerlo; spesso perde la sua funzione religiosa ma ne conserva la struttura. Così le feste per la nascita di un bambino o la celebrazione del capodanno " tradiscono la necessità di un inizio assoluto".

Il mito greco, per esempio, che aveva come particolarità rispetto ad altre religioni primitive nelle quali gli dei erano spesso rappresentati metà uomo e metà animale, di concepire il mondo degli dei secondo l'immagine umana, è stato sorgente di ispirazione per centinaia di tragedie- e per qualche commedia- durante due millenni. Messo un po' da parte durante il ventesimo secolo, che si ispirava piuttosto della storia e dell'attualità, il mito è di nuovo presente nel nostro secolo. Oggi il mito si traveste per servire soprattutto di metafora e ha un valore oltretutto simbolico. Così il mito di Edipo è riletto alla luce delle teorie di Freud.

Gli esempi sono innumerevoli però è chiaro che l'uomo è totalmente impregnato dai miti del passato. La nostra civiltà moderna è costruita sul mito. È del resto attestata la continuità che esiste tra mito-leggenda-epopea-letteratura moderna. Dobbiamo anche, secondo Eliade, imparare a fare i conti con quella parte mitica sotterrata nella società.

All'origine quindi il mito è un racconto orale. La narrazione orale richiede un ambiente particolare. C'è colui che parla e gli altri che ascoltano.

Ma il mito è una storia sacra, che racconta un evento avvenuto nei tempi primordiali. Viene considerato come una storia vera, il suo contenuto è sacro, direttamente sovrannaturale. Il mito si distingue da una storia falsa, il cui contenuto è profano. Racconta eventi straordinari compiuti da divinità o da eroi del mondo antico.

Il mito oltre a dare una spiegazione soddisfacente ai problemi della vita, ai grandi misteri, come l'origine dell'uomo e dell'universo e la spiegazione dei fenomeni naturali così come cerca di dare la ragione di particolari riti e usanze popolari. Il rito, infatti, cerca di ricreare, ripetere ciò che è avvenuto *ab origine*.

Così il mito viene riprodotto e la storia sacra si ripete, rinascendo. E' utile aggiungere che, ormai, si è d'accordo sul fatto che il mito non è un'intenzionale alterazione della verità.

Nel pensiero filosofico il mito si contrappone al *logos*, perché non richiede un'argomentazione razionale.

Abbiamo già visto che nei miti sono presenti gli archetipi. Entrambi risalgono ad un tempo indeterminato e esistono da sempre e dappertutto. In questo lavoro ci soffermeremmo su un archetipo in particolare che è quello del volo. Il volo ha nel mito un significato molto chiaro, legato alla nostalgia del paradiso perduto. Questa è una delle nostalgie più forti dell'uomo moderno e corrisponde nei miti allo stato primordiale quando Cielo e Terra non erano ancora separati. L'uomo allora andava in totale libertà godendosi tutti i piaceri senza conoscere il male. Il volo, tema ricorrente nei miti e nelle leggende, è il desiderio espresso dall'uomo di ristabilire lo stato primordiale quando si poteva passare dal cielo alla terra e vice versa.

Esprime anche un "desiderio di sublimazione, la ricerca di un'armonia interiore, di un superamento dei conflitti."[13]

Analizzato in questa prospettiva, il volo spaziale e i progetti interplanetari "possono celare l'incapacità da parte di grandi nazioni industriali di risolvere i problemi umani posti dallo sviluppo economico e sociale"[14].

I.4.2 Il mito letterario.

Nel tentativo di definire il mito letterario è impossibile ignorare la sua origine, cioè il rapporto che intrattiene con il mito vero e proprio.

[13] J. Chevalier, A. Gheerbrant, *Dizionario dei simboli*, ed. italiana a cura di Italo Sordi, Milano, Garzanti, 1986, p.564, v.II.
[14] ibidem.

Il mito è indivisibile dalla produzione letteraria. In un primo momento si pensa alle tradizioni mitologiche rivisitate da tutti i generi letterari e che permettono cosi di realizzare una trama universale di motivi mitici: luoghi, personaggi, temi. Altri scrittori invece creano nuovi miti che colpiscono profondamente l'immaginario collettivo in modo universale e attraversano le epoche senza che venga meno la loro forza evocatrice. Così possiamo ricordare Hamlet o Dr Jekyll.

Prima abbiamo visto che il mito religioso non ha un'origine definita ma appartiene a un tempo e una memoria comune ad una comunità. Il mito letterario invece si caratterizza dalla riscrittura individuale di un testo fondatore, che con il tempo perde la sua origine individuale e si inserisce nella psiche collettiva. Il mito immerge il presente in un passato indefinito.

Il mito è sempre presente nella letteratura, e "gli archetipi mitici sopravvivono [...] nei grandi romanzi moderni "[15] in un modo implicito o esplicito. Non possiamo in questo ambito citare tutti gli innumerevoli esempi di miti trascritti in letteratura diventati miti letterari, ma pensiamo subito a Pavese, che seppe usare in modo consapevole il mito per leggere il mondo e l'uomo contemporaneo.

In *I Dialoghi con Leucò,* Pavese seppe usare il mito in un modo non convenzionale per parlare del quotidiano, mettendo in bocca ad eroi mitologici problemi riguardanti l'uomo contemporaneo. Libro meno impegnato, certo, di *Il compagno* per esempio, ma non meno rivelatore. Si presentano e sono discussi sotto la forma del dialogo, i problemi della vita contemporanea, ma tutti traslati sul piano mitologico. Vi è, infatti, un avvicinamento dell'uomo all'eternità, alla vita dopo la morte, ad alcuni dei grandi temi dell'esistenza umana.

[15] Mircea Eliade, op.cit., p.27.

Composto tra il 1945 e il 1947 *I Dialoghi con Leucò* viene pubblicato nel 1947 con questa presentazione dell'autore

> Ha smesso per un momento di credere che il suo totem e tabù, i suoi selvaggi, gli spiriti della vegetazione, l'assassinio rituale, la sfera mitica e il culto dei morti, fossero inutili bizzarerie e ha voluto cercare in essi il segreto di qualcosa che tutti ricordano.[16]

In questi anni si pensava che il modo migliore per parlare della realtà fosse quello di farla rivivere, non quello di mitizzarla con eroi da tragedia greca. Come lo racconta anche Calvino si attraversava un periodo in cui sembrava non esserci altro modo di fare letteratura se non quello di raccontare storie di vita vissuta, di fotografare la realtà e più probabilmente la realtà dell'immediato dopoguerra, della vita partigiana o della guerra in particolare: "Quando ho iniziato la mia attività, il dovere di rappresentare il nostro tempo era l'imperativo categorico d'ogni giovane scrittore". [17]

Pavese al neorealismo replica con un'operazione ben precisa, con un ripensamento della realtà attuale, attraverso l'esperienza degli antichi. Pavese, con *I dialoghi con Leucò,* sembra uscire dalla realtà oggettiva, per passare ad una realtà che egli stesso giustificava come un momento di chiarificazione con se stesso per arrivare a capire il significato e il senso dei problemi contemporanei: il tornare indietro nel tempo sino al tempo mitologico**.**

Insomma, *I dialoghi con Leucò,* che non esce dalla realtà ma è solo un cercare di comunicare con la realtà contemporanea per mezzo di una realtà antica, addirittura legata a personaggi della mitologia. Un'operazione che è perfettamente coerente rispetto alla funzione del mito nella letteratura.

Un'altra testimonianza può essere il bellissimo romanzo di Gabriel García Màrquez *Cent'anni di solitudine,* che ha come temi principali la violenza, la morte e la

---

[16] Cesare Pavese, dalla presentazione dell'autore alla prima edizione dei *Dialoghi con Leucò*, Torino, Einaudi editore, 1947.
[17] Italo Calvino, Lezioni Americane, *Sei proposte per il prossimo millenio,* Milano, Mondadori, 1993, p.7.

solitudine, è testimone di una cultura tutta impregnata da un profondo rapporto con il mito.

Per Italo Calvino la letteratura è intrinsecamente legata « all'antropologia, all'etnologia, alla mitologia ».[18] Era stato appunto Pavese a familiarizzare Calvino con l'antropologia. Entrambi furono lettori di E. De Martino.

Nel 1967, Calvino scrive *Cibernetica e fantasmi*, un saggio che è indubbiamente, secondo Andrea Battistini, la più completa esposizione della poetica di Calvino.[19] Egli aveva dichiarato che “Il mito è la parte nascosta d'ogni storia, la parte sotterranea, la zona non ancora esplorata perché ancora mancano le parole per arrivare fin là.”[20]

I.4.3 **La funzione e il simbolismo del volo nel mito**.

In un tempo molto lontano, che sfugge al nostro ricordo la Terra e il Cielo erano vicini. In quei tempi idillici l'uomo poteva senza difficoltà salire in Cielo. Per questo aveva bisogno di una scala o di un albero o poteva lasciarsi trasportare dagli uccelli.

Nell'opera di Calvino esiste un racconto intitolato *La distanza della luna*, che si trova nelle *Cosmicomiche* dove i personaggi possono spostarsi tra la terra e la luna servendosi solo di una scala. Il personaggio che racconta la storia si ricorda che

> c'erano delle notti di plenilunio basso basso e d'altamarea alta alta che se la luna non si bagnava in mare ci mancava un pelo; diciamo: pochi metri. Se non abbiamo mai provato a salirci? E come no? Bastava andarci proprio sotto con la barca, appoggiarci una scala a pioli e montar su.”[21]

Tornando al nostro discorso aggiungiamo che fra le possibilità di cui godeva l'uomo in “illo tempore” ricordiamo: « [l'] immortalità, [la] spontaneità, [la] possibilità

---

[18] Italo Calvino,op.cit , p.33.
[19] Andrea Battistini in *Osmosi letterarie, sei paradigmi moderni*,
[20] Italo Calvino, *Cibernetica e fantasmi in Una pietra sopra*, Milano, Mondadori 1995, p.212.
[21] Italo Calvino, *Romanzi e racconti*, a cura di Mario Barenghi e Bruno Falcetto, Milano, Mondadori, Meridiani, 1994[1] , p.82, v.II.

di ascesa al cielo e [il] *facile incontro* con gli dèi, amicizia con gli animali e conoscenza del loro linguaggio"[22].

E poi un giorno non si sa esattamente perché né come (sicuramente per colpa dell'uomo) il Cielo e la Terra si sono allontanati per sempre. La scala, l'albero e tutto quello che permetteva all'uomo di salire in Cielo si è rotto. Da quel tempo l'uomo è costretto a rimanere sulla terra: lo stato paradisiaco è finito.

Ma il volo serve anche a passare dal mondo dei viventi al regno della morte. Spesso questo volo si realizza con l'aiuto di animali (o addirittura mediante la trasformazione dell'uomo in animale, metamorfosi che si presenta spesso nella fiaba).

Oggi l'uomo ha perso i poteri di cui godeva in quel tempo, ne rimane però il ricordo e più di ogni altra cosa il desiderio di ristabilire l'ordine turbato. L'immagine di essere umano che sfugge ai lacci della vita terrena per liberarsi ed elevarsi in cielo senza pesi e libero compare nei miti religiosi, nei trattati mistici, nei drammi rituali e nelle espressioni immaginifiche in tutto il mondo, dalla più arcaica alla più contemporanea delle culture. Anche se le specifiche circostanze storiche e le motivazioni sono varie, tuttavia si percepisce che in qualche modo l'immaginazione dell'abitante di una caverna paleolitica che ha dipinto la figura di un uomo con la testa di uccello sulle pareti delle grotte di Lascaux non è diversa da quella che ha creato l'antica storia greca di Icaro. Un secolo fa J.G. Frazer e Julius Von Negelein, hanno messo in rilievo come in tutte le religioni del mondo sia fatto uso dell'immagine dell'uccello per indicare l'anima suggerendo che i simboli celesti e aerei rappresentano emozioni sublimi e ideali spirituali. Questi temi possono essere riconosciuti nel racconto che fa Sant'Agostino nelle sue *Confessioni* dell'esperienza vissuta a Ostia, quando lui e la madre Monica, accesi dall'amore spirituale, si elevarono ai cieli da dove i corpi celesti irradiano il loro splendore sulla terra. Si possono ovviamente ritrovare temi simili nella tradizione islamica dei racconti sul Mi'răj di Maometto, quando il Profeta salì attraverso i sette cieli del cosmo verticale per apprendere gli insegnamenti sacri dei suoi predecessori nella genealogia profetica. Tale ascensione è diventata un paradigma mitico e poetico per la pratiche e gli ideali del misticismo sufi.

[22] Mircea Eliade, op.cit., p.72.

I racconti di volo attraverso i cieli spesso implicano un tono emotivo di ansia per la liberazione dei lacci che incatenano l'umanità al mondo. I personaggi che volano lo fanno per ragioni che vanno ben oltre quelle emotive e mistiche. Essi possono affermare la loro capacità di innalzarsi al di sopra delle leggi del mondo fisico e perciò di acquisire il controllo su quanto può essere sperimentato come un universo soffocante.

In altri casi ancora, si ritiene che il mondo rifletta la bellezza e la saggezza del piano divino, allora volare in esso vuol dire vedere più di quanto sia normalmente possibile. Questo è quello che il mistico sufi persiano Farīd al-Dīn 'Attār era ansioso di fare quando nel suo poema epico *Il linguaggio degli uccelli* esprimeva il desiderio di volare nell'aria verso tutte le regioni della terra così da "goderne tutte le bellezze"

Nei casi relativi a esseri umani o sovrumani che, raggiunti il cielo, vi circolano liberamente, lo spazio è diverso. In questo caso viene abolito il peso ed avviene un mutamento dell'essere umano. Secondo Eliade il motivo di volo o ascensione celeste è attestato a tutti i livelli delle culture arcaiche. È un'esperienza comune a tutta l'umanità primitiva. Inoltre è importante notare come questo simbolismo costituisce un'importante dimensione della spiritualità. Così possiamo dire che la vita spirituale è un'elevazione, un ascensione. L'uccello è un simbolo ricorrente nel mito del volo uccello-anima-volo estatico[23]

I.5. Alcuni miti di volo

I.5.1 Il mito di Dedalo e Icaro

La caduta di Icaro compare nel Medioevo, tra l'altro nei lavori di Boccaccio e di Chaucer ma anche Dante. Durante il Rinascimento, il tema simboleggia un lodevole e instancabile spirito di ricerca, come si vede nelle poesie del filosofo Giordano Bruno (1585).

[23] Mircea Eliade, *Miti Sogni e Misteri*, Milano, Rusconi, 1976, p.123.

L’interpretazione cambia e vediamo che per esempio, nella poesia spagnola del seicento, l’accento viene posto sulla disubbidienza e sulla superbia, nell’intento di mettere in guardia di fronte alla violazione delle leggi della natura e all’aspirazione all’estremo.

Nel ventesimo secolo, il mito ritorna come esempio di instancabile spirito di ricerca. Viene conservato solo nel suo aspetto positivo, per esempio in rapporto con il volo nel dramma *Icaro* del 1927 del futurista e pilota italiano Lauro de Bosis, che realizzò nel 1931 il famoso e eroico volo antifascista su Roma. Un’impresa che costò la vita al poeta, che dopo aver lanciato i volantini nel cielo della capitale, volantini nei quali si ricordava agli italiani i valori risorgimentali e il primato della libertà, precipitò (simile a un Icaro moderno) con il suo aereo nel mare Tirreno.

Nelle dispute sui pericoli e i benefici del progresso tecnico si parla spesso di Dedalo e Icaro. James Joyce riprende la vicenda nel suo famosissimo *Ulisse* del 1922, nel senso che Icaro è alla ricerca di una via d’uscita di una situazione, di cui è corresponsabile il padre. Il suo romanzo autobiografico, pubblicato nel 1916 *A portrait of the artist as a young man*, è un’auto rappresentazione e anche un’autoanalisi in cui egli allude al legame della propria anima con la parte animale che lo vincola alla terra, anche se egli vorrebbe essere come Dedalo per volare incontro al sole.

Ancora ripreso nel 1938, in un lungo poema didascalico di J. Greeshoff, *Ikaros bekeerd,* sul difficile cammino della vita dell’uomo, che rientra in tempo dal volo verso le altezze.

La prima raccolta di poesie di W. Bierman, dopo che gli fu vietato il ritorno nella Repubblica democratica tedesca, porta il titolo *Preussischer Ikarus* del 1978.
Nell’arte, è normale pensare subito a Marc Chagall
Fra tutti i cambiamenti artistici del ventesimo secolo, la pittura di Chagall è sospesa tra cielo e terra come numerosi suoi personaggi.

Il mito di Dedalo e Icaro è uno dei miti più rilevanti della mitologia greca.

Dedalo era un architetto molto bravo e astuto, perciò gli fu dato il compito da Minosse, re di Creta, di costruire un labirinto dal quale nessuno potesse uscire. Per dar la prova che questo labirinto era perfetto, il Re Minos decise di imprigionarvi lo stesso Dedalo (che senza mappa non poteva uscirne) col suo figlio Icaro. L’astuto architetto

trovò comunque una soluzione per scappare. Disse a suo figlio: “La fuite peut être entravée par la terre et par l’eau mais l’air et le ciel sont libres”[24]. Così confezionò due paia di ali che fissò con cera sulle proprie spalle e su quelle del figlio. Fece promettere al figlio di non volare troppo basso ma neanche di avvicinarsi troppo al sole, per non far sciogliere la cera che gli legava le ali. Così tutti i due si innalzarono leggeri e lasciarono il labirinto e la Creta. Ma il giovane ragazzo, entusiasmato da questo eccitante potere, non seguì i consigli del padre. Salì sempre più in su, la cera si sciolse, le ali caddero e Icaro precipitò nel mare, che da questo giorno viene chiamato Mar Icario. Dedalo afflitto proseguì però il volo e si pose in Sicilia dove fu accolto dal Ré Cocalos.

Quale può essere l’insegnamento che ci dà questo mito? Possiamo capire che Dedalo, elevandosi sopra gli uomini come un uccello riesce a superare le difficoltà. Quindi per liberarsi ha scelto di elevarsi. Invece suo figlio non ha capito che bisogna rimanere sempre ragionevole e usare il volo con moderazione. Vedremo ancora che nell’aria come spazio, si cancellano tutte le difficoltà per spostarsi. Secondo Jung, in psicoanalisi, il complesso[25]di Icaro che si manifesta attraverso sogni di volo e di elevazione, esprime un desiderio di sublimazione[26]e indica soprattutto la ricerca di un’armonia interiore.

I.5.2 Il volo della strega.

Proviamo ora ad analizzare un’esperienza di volo magico molto particolare, riconducibile come tutto il resto al campo dell’antropologia.

Ci interessa soprattutto il volo magico della strega. Esperienza che abbiamo inserito in questo lavoro non solo per esemplificare, ma soprattutto per riprendere Calvino che parla della strega come di un personaggio che faceva parte dell’immaginario popolare

[24]Edith Hamilton, *La Mythologie,* marabout université, Verviers (Belgique) 1962, p.165.

[25] Il complesso è un insieme di rappresentazioni, pensieri, ricordi,, in parte o del tutto inconsci, che si formano durante le prime esperienze infantili e influenzano poi in vario modo la vita affettiva e il comportamento dell’adulto.

[26] La sublimazione è un processo per cui l’energia legata alle pulsioni sessuali e aggressive viene parzialmente deviata dalla meta originaria e investita in attività socialmente positive (come l’indagine intellettuale e la creazione artistica.)

ed era il rovescio di una realtà ove "la donna sopportava il peso più grave di una vita di costrizioni".[27]

Cominciamo con una piccola definizione della parola e del concetto.

Viene detta "strega" quella donna a cui la credenza popolare, soprattutto il Medioevo, ma anche più tardi (possiamo dire ancora oggi, anche se in modo diverso), attribuiva poteri magici, che le sarebbero derivati da rapporti col diavolo. Assimilati agli eretici, streghe e stregoni sono state le vittime di episodi di persecuzione da parte dei poteri religiosi ma anche politici nell'epoca moderna. Spesso erano bruciati sul rogo o annegati.

Non è il caso qui di insistere sul modo ingiusto con il quale venivano processate né sul fatto che una denuncia basata solo su un sospetto poteva bastare a far condannare la persona come colpevole. Tantissime cose sono state dette sulle streghe e su questo fenomeno, che suscitarono vive paure e tanti orrori. Molte ingiustizie sono state commesse per ignoranza.

In quest'ambito ci occuperemo di uno dei tanti aspetti o caratteristiche di questo mondo che ancora suscita interesse per il suo carattere misterioso e terribile. Il nostro interesse si orienta verso un fenomeno che fa parte delle cosiddette caratteristiche della strega, e cioè il volo. Riprendiamo in parte le conclusioni dell'opera di Michelet *La sorcière*, e in parte a quello di Carlo Ginzburg *Le sabbat des sorcières***.** Altra opera indispensabile per afferrare la mentalità dell'inquisizione è *Il martello delle Streghe***.** E' il libro guida dell'inquisitori, ed è un'opera assai completa, usata dai tribunali dell'inquisizione. Secondo Michelet, però, è soprattutto l'opera di uno sciocco convinto della sua missione e che grazie alla costruzione di una logica particolarmente intollerante, giustifica le azioni più violente e irrimediabilmente ingiustificabili.

Una breve spiegazione storica è necessaria.

Le ragioni storiche dell'esistenza, e del fenomeno della strega sono, in ogni modo, varie e numerose. Michelet, nel suo romanzo saggio *La sorcière* spiega la funzione attribuita alla strega durante il Medioevo. Sembra essere la *disperazione* che invade il medioevo ad essere il catalizzatore del fenomeno. Miseria, malattie e fame imprigionano il contadino. La Chiesa non l'assiste più. L'uomo si ritrova costretto a

---

27 Italo Calvino, op.cit., p.33.

vivere nella speranza della morte che lo liberi delle sofferenze terrene. Siamo in un ambiente propizio a liberare l'immaginazione, e a rafforzare miti, credenze e leggende. Ma il popolo ha bisogno di più. Gli serve ormai aiuto e protezione. La dimissione del signore feudale, incapace di proteggere, del prete incapace di consolare, danno nascita al personaggio della strega. Soprattutto perché la donna stigmatizza e accumula, più dell'uomo, tutte le miserie di questa condizione. "Una misoginia senza pari viene messa all'opera [dagli inquisitori] nei termini estremi di un rilievo raccapricciante del femminile" viene spiegato nell'introduzione al *Martello delle streghe*.

Proposta da Freud, una spiegazione che ci appare largamente riduttiva: "ho scoperto la spiegazione del volo delle streghe. il loro manico di scopa è, a quanto pare, il fallo."

Ma rientra in quella tesi che lega il fenomeno della stregoneria alla grande repressione sessuale effettuata dalle autorità religiose ecclesiastiche. Perciò sembra oggi evidente che tutte le perversioni sessuali e orgiastiche praticate o attribuite alla consorteria stregonesca esprimevano più o meno esplicitamente una profonda ribellione contro i divieti ufficiali all'atto sessuale diabolizzato.

Chiudiamo questa parentesi, necessaria per ricollocare la strega in un preciso contesto storico.

La stregoneria, che può essere originariamente definita come l'arte della magia, e cioè l'evocazione di potenze sovrannaturali alfine di ottenere assistenza e privilegi, si manifestò quando l'uomo cominciò a prendere coscienza di una concezione religiosa del mondo. L'antica stregoneria fu detta ancora in tempi recenti *vecchia religione*.

La persecuzione contro quelli che ci occuparono di pratiche magiche ebbero inizio molto prima del Medioevo. Già i greci bruciarono le streghe. la caccia alle streghe fu inaugurata ufficialmente dal Papa Gregorio I nell'anno 600. In Europa, le persecuzioni si moltiplicarono durante il XIII secolo. Successivamente il Papa Alessandro IV e Papa Giovanni XIII diedero maggior impulso alle persecuzioni che si protrassero senza interruzioni fino alla fine del XVII secolo.

Ne furono vittime innocenti migliaia di donne, giovani o vecchie, vittime della propria condizione e soprattutto dell'ignoranza.

Le riunioni notturne tenute quattro volte l'anno, erano dette *sabba* e comprendevano invariabilmente oltre a danze canti e liturgie particolari, elementi di carattere erotico.

Nel 1484 il Papa Innocenzo VIII indirizzò una bolla a due inquisitori domenicani di preparare uno studio ed una esposizione sulla stregoneria e sul pericolo che questo fenomeno rappresentava per poter estirparlo per sempre dalla comunità cristiana. L'opera fu pubblicata nel 1487 intitolata *Malleus Maleficarum*. Qui vengono descritti tutti i fenomeni legati alla stregoneria. Da quest'opera riportiamo qui i vari modi coi quali le streghe usavano spostarsi da un luogo all'altro.

Questi spostamenti non sono fantasmi sostengono gli inquisitori, giustificandosi citando esempi di tanti innocenti che fuori da qualsiasi commercio col diavolo sono trasportati contro loro volere e sollevati per l'aria. O di come vengono posseduti bambini innocenti. E ancora come alcuni nel sogno camminano sulle tegole di case e edifici altissimi. Se questi fenomeni, che avvengono del resto, non solo nel sogno ma anche nello stato di veglia, succedono, allora bisogna credere anche allo trasporto delle streghe da un luogo all'altro in vari modi. Gli inquisitori tengono a precisare che se tutto ciò avviene per giusti e innocenti, come Dio non lo permetterebbe a quelle che si sono date interamente al diavolo. Tutta la loro potenza li proviene dal diavolo, Lucifero, di cui si riconosce la straordinaria potenza. Se il corpo si muove, si sposta, si trasporta da un luogo all'altro è per voler di una potenza superiore: una capacità spirituale, più forte della capacità corporea. Questo trasferimento improvviso da un luogo all'altro o il fatto di essere sollevato in aria, è possibile solo col permesso di Dio, allo spirito totalmente immateriale, che sia buono o cattivo. Insomma, il trasferimento delle streghe non è fantasia. Segue una minuziosa descrizione della modalità di trasferimento delle streghe.

Continuare a sostenere che questi spostamenti siano illusori, significa, secondo l'inquisizione, ignorare il pericolo della strega.

Come l'abbiamo detto, è noto anche ai non specialisti, che le streghe si riunivano in convegni notturni detto "*Sabba*" per celebrare un rito in onore del diavolo. Alcuni elementi come l'adorazione del diavolo, le orgie sessuali, gli infanticidi fanno parte dello stereotipo del *Sabba*. Invece, altri elementi come le metamorfosi animalesche e il volo per spostarsi da un luogo ad un altro nascono da

uno strato culturale molto più profondo e più lontano. Infatti secondo il bellissimo studio di Carlo Ginzburg *Le Sabbat des sorcières* sappiamo che in realtà si assiste ad un passaggio/una migrazione dalle vecchie credenze verso lo stereotipo del Sabba, ossia il Sabba si sovrappone ad uno strato di credenze antiche.[28]

Il volo della strega verso queste riunioni notturne, ci ricorda un altro elemento presente sia nelle fiabe sia nei miti: il viaggio dei vivi verso il regno dei morti.

Il volo notturno della strega rientra nello stesso ambito del trasferimento da un luogo all'altro. Ancora una volta si ritrova il volo come particolare capacità data solo a chi è iniziato: volare significa possedere capacità particolari, attribuite da un rito d'iniziazione. Per la strega si tratta di un patto col diavolo, che gli conferisce potenza.

Richiede quindi facoltà particolari e vari mezzi sono usati dalle streghe.

Volo corporeo, volo su manici di scoppe, unguento magico usato per spalmarsi il corpo, cavalcando animali o uomini trasformati in animale. Nel romanzo di Bulgakov *Le Maître et Marguerite* si ritrovano tutti questi elementi nel capitolo XXI *Dans les airs.*

La protagonista di nome Margherita, insoddisfatta della propria vita, priva dell'amore e della presenza di colui che lei chiama *le Maitre,* si vede offrire un unguento magico da Azazel, uno dei fedeli compagni del diavolo. Si conclude in questo modo un patto perché Margherita accetterà di essere la regina di un ballo che a mezzanotte accoglie tutte le anime dannate.

Margherita, da sola in casa, si spoglie e quindi si spalma il corpo con un unguento magico che la rende giovane e li conferisce una bellezza diabolica poi cavalcando una scopa s'innalza nell'aria e vola verso una riunione notturna una notte di Sabba. La sua serva, ripete la stessa operazione ma cavalca un uomo trasformato in maiale.

Il romanzo di Bulgakov riprende quindi gli elementi tipici dei racconti di voli di streghe. Ovviamente il grottesco e l'ironia del romanzo permettono l'uso di vari immagini per denunciare la realtà dell'epoca sovietica.

[28] Carlo Ginzburg, *Le sabbat des sorcières*, traduction de l'italien par Monique Aymard, ed.Gallimard 1992, ed. Einaudi 1989, p.107

Il martello delle streghe sostiene quanto sia facile dimostrare che le streghe si possono trasferire da un posto all'altro con il corpo

I maghi, detti anche negromanti vengono trasportati dal diavolo o da cavalli (in realtà è sempre il diavolo che si presenta sotto questa forma). Seguono esempi e testimonianze. Il trasferimento può essere effettuato sveglio o durante il sonno. Così camminano anche sui tetti delle case.

I.5.3 Il volo dello sciamano.

Vediamo adesso la figura dello sciamano che cerca nelle sue estasi di ristabilire la condizione primordiale dell'uomo e di salire in cielo, cioè di volare.

Ancora una volta si ricollega il filo che Calvino aveva seguito nella *Leggerezza.* Lo sciamano fa parte di questa definizione che stabilisce un legame tra "levitazione desiderata e privazione sofferta". E' un dispositivo che la letteratura perpetua.

Il nostro compito è di spiegare chi è lo sciamano e quale ruolo gli è attribuito. Presso le popolazioni asiatiche o amerindie, lo sciamano è un individuo dotato di facoltà taumaturgiche (cioè la facoltà di operare miracoli) e divinatorie e viene considerato come un essere capace di servire di intermediario tra gli uomini e gli spiriti. Per accedere a questa condizione privilegiata lo sciamano deve subire un'iniziazione che sono successivamente la malattia, il sogno e l'estasi.

Le esperienze estatiche dello sciamano comportano tre tappe: sofferenza, morte e resurrezione. Durante queste tappe lo sciamano subisce un "morcellement du corps" e un rinnovamento degli organi e delle viscere. Sale poi in Cielo per dialogare con gli *dei* o gli spiriti, e quindi scende agli Inferi e dialoga con gli spiriti degli sciamani morti. Da uomo profano, lo sciamano diventa colui che padroneggia le tecniche sacre e che possiede il dono della guarigione. Attraverso questi particolari riti, lo sciamano viene ammesso nel culto. Lo sciamano può assumere tre funzioni. Deve sia guidare l'anima di un animale sacrificato verso gli spiriti, sia guarire le persone ammalate, sia finalmente serve di guida all'anima dei morti assumendo in questo caso il ruolo di psicopompa.

Quando una persona è ammalata significa che la sua anima è stata rapita da qualche potenza occulta. Il compito dello sciamano è allora di ritrovare l'anima rapita e di farla reintegrare il suo corpo. Per cercare l'anima lo sciamano deve spostarsi tra un livello e l'altro. Questi tre livelli sono: il Cielo, la Terra e gli Inferi e sono collegati tra loro da un asse centrale che comporta un'apertura. Quest'asse, tramite il quale si realizza il passaggio, può essere un albero, un ponte, una scala o una corda. L'Albero, per esempio, lega le tre regioni cosmiche: i rami toccano il Cielo mentre le radici entrano negli Inferi.

Per riuscire a volare (nel caso dello sciamano il volo è l'uscita dell'anima dal corpo, quindi non è un volo corporeo ma mentale) lo sciamano deve raggiungere l'estasi. Durante la seduta sciamanica avviene spesso che lo sciamano usa il linguaggio degli animali, e più specialmente quello degli uccelli imitando le loro grida (la comunicazione con gli animali era uno dei privilegi dell'uomo prima della sua caduta).

Raggiunta l'estasi, lo sciamano abbandona il suo involucro umano per volare in cielo o scendere agli Inferi. Per il comune dei mortali, l'uscita dell'anima dal corpo avviene solo con la morte. In qualche modo lo sciamano raggiunge la leggerezza mentale necessaria all'uscita dell'anima, o se adoperiamo i termini che usa Italo Calvino nella *Leggerezza,* parleremo di "leggerezza come capacità d'astrazione mentale".

Ma in "illo tempore" lo sciamano volava in cielo materialmente, cioè col corpo. Anzi in quei tempi tutti gli uomini potevano volare.

I. 5.4 Altre esperienze di volo magico.

Lo sciamano non è l'unico che ha il potere di volare. Altri personaggi come i "yogis, i fakirs [...] et [...] alchimistes"[29]sono in grado di realizzare il volo magico. Tali esperienze riguardano sempre il volo dell'anima e perciò sono il simbolo di una spiritualità intensa. Così colui che vola (con l'anima) è più intelligente, conosce i segreti, scopre una verità che gli altri uomini non sono capaci di raggiungere. In India l'intelligenza è considerata come il più veloce degli uccelli.

[29] Mircea Eliade, *Le Chamanisme et les techniques archaïques de l'extase*, Paris, Payot éditeur, 1974, p.373.

Esiste inoltre nella tradizione regale un'importante testimonianza di ascensione o di volo. Questa caratteristica, che può sembrare strana a prima vista, è giustificata dalla natura stessa del sovrano. Sappiamo che nell'ideologia antica il re o l'imperatore era simile ad un dio. Veniva eletto da una potenza divina e perciò il suo potere derivava direttamente dall'alto e non era sottomesso al giudizio umano. Era il rappresentante, l'incarnazione del potere divino sulla terra. Aveva quindi, al pari di un dio, il potere di volare.

I.6 Descrizione e interpretazione della fiaba.

I.6.1. Interpretazione della fiaba come genere letterario.

Ovviamente non potrebbe bastare in questo lavoro dare solo l'aspetto più teorico della fiaba perché è importante del resto saper leggere la fiaba così come è importante conoscere come oggi la fiaba viene interpretata. Per questa parte, abbiamo preso lo spunto dallo studio di Valeria Pisanty sui vari modi di leggere e interpretare la fiaba così come ci siamo appoggiati ai lavori di Vladimir Propp.

In questo tipo di lavoro è necessario, come lo chiarisce l'autore, definire il tipo della fiaba perché la fiaba va intesa come un genere letterario[30].

Ogni autore scrive all'interno di un sistema di convenzioni preesistenti. Ma è anche libero di trasgredire queste regole, anche se non può ignorare il codice del genere nel quale si muove (questo è valido per il fantastico). Mentre leggiamo abbiamo un certo numero di aspettative (secondo il testo al quale siamo confrontati) che vengono, nel corso della nostra lettura, confermate o messe in crisi. In quest'ultimo caso, al lettore è richiesto uno sforzo interpretativo più importante.
La fiaba come genere letterario ha subito trasformazioni. Così ha cambiato destinatario passando da un pubblico adulto ad un pubblico infantile.

La fiaba, come il mito, è un sottogenere del genere narrativo. Così si distingue tra narrativa naturale che presenta eventi reali dalla narrativa artificiale che "presenta

[30] Dalla definizione di Maria Corti: il genere letterario è "il luogo dove un'opera entra in una complessa rete di relazioni con altre opere". Il genere letterario poi si trasforma nel tempo

individui e fatti attribuiti a mondi possibili"[31]. Distinguere tra i due significa applicare alla lettura alcune informazioni che abbiamo interiorizzato come lettore.

Si stabilisce allora un particolare rapporto tra l'emittente e il destinatario del testo.

Una distinzione fondamentale esiste tra racconto orale e racconto scritto, che nel nostro caso diventa particolarmente interessante dato che la fiaba è inizialmente un racconto orale trasformatosi progressivamente in racconto scritto.

Il racconto orale poiché nasce nella tradizione popolare, non ha un unico autore, e quindi è assente l'idea di proprietà letteraria. Non esiste un divieto per modificarlo. Perciò si parla delle infinite possibilità di reinventare le fiabe. Il narratore orale gode di una gran libertà che si è mantenuta anche nel passaggio al racconto scritto. La fiaba, più di qualsiasi altro genere ha conservato le caratteristiche dell'oralità.

Se, invece, la fiaba viene rielaborata da un autore come il *Pentamerone* di Basile, le fiabe dei fratelli Grimm o *Les contes de ma mère l'oye* di Perrault allora non è più consentita la rielaborazione di questa forma perché ha raggiunto lo statuto di opera letteraria.

Bisogna inoltre distinguere tra il piano tematico-simbolico e il piano formale.

Per quello che riguarda il piano formale, rimane di sicuro indispensabile il lavoro dello studioso del folklore V. J. Propp (1895-1970) professore all'università di Leningrado, che pubblica nel 1928 *Morfologia della fiaba* (opera tradotta in inglese nel 1968, sul consiglio di Roman Jakobson, e che diventa da allora un punto di riferimento per gli studiosi di folclore di tutto il mondo). Nella *Morfologia della fiaba* individuò un sistema di classificazione che permise una precisa definizione del genere fiabesco, che apparve chiaramente non del tutto libero però da vincoli strutturali. Un sistema che si costruisce secondo Propp intorno al concetto di *funzione narrativa*.

Prima di cominciare, è importante precisare che Propp si allontana per certi aspetti dalle teorie sostenute da Jung che vede nella fiaba un serbatoio di archetipi. Ma per uno studio esaustivo sulla fiaba non si può trascurare il suo lavoro, illuminante sia per quello che riguarda la struttura, che l'origine della fiaba.

[31] Umberto Eco in Valentina Pisanty, *Leggere la fiaba*, Milano, Strumenti Bompiani, II ed. 1998, p.20.

Possiamo considerare che esiste però una linea che collega queste due teorie, facendone una sintesi. Arriviamo allora a meglio inquadrare la dimensione della fiaba.

Esistono varie teorie che spiegano l'origine della fiaba. Così per i fratelli Grimm, la fiaba è un racconto di derivazione mitica. Per Tylor, Lan, Ben-Amos è un racconto antropologico-culturale. Secondo Aarne e Thompson la fiaba è un racconto storico-geografico, e infine, Jolles che considera la fiaba come un racconto morale.

Spicca il lavoro di Vladimir Propp, che ebbe come grande merito, rispetto ai suoi predecessori, di aver elaborato una teoria che spieghi la fiaba come racconto. Ha studiato la forma della fiaba e ne ha enucleato la struttura profonda. Lavorando sulle fiabe russe, raccolte dal folclorista russa Afanassiev durante il XIX secolo, ha scoperto che le funzioni dei personaggi sono gli elementi costanti e sempre ripetuti. Queste funzioni sono un totale di trentuno. Non sono sempre presenti nella fiaba, ma appaiono sempre secondo un ordine stabilito. Un'altra costante della fiaba è l'azione dei personaggi, che possono assumere sette ruoli, fra i quali ricordiamo l'antagonista, la principessa o suo padre, l'eroe, il falso eroe ecc. Ogni ruolo possiede una o più funzioni. Le manifestazioni variabili sono i personaggi e i suoi attributi.

Alla fine di questo lavoro, Propp arriva ad una conclusione che lui stesso non aspettava: si rende conto che i racconti di fate, il genere di fiaba studiato in quest'opera, hanno una struttura di un'uniformità assoluta, e questo indica che tutti i racconti di fate hanno una sorgente comune. Non si tratta di una sorgente geografica comune.

Così gli pare che sia giusto emettere l'ipotesi che tutte le fiabe siano nate in un unico paese e si sono poi sparse attraverso il mondo, cambiando forma e adattandosi alle varie culture. Aggiunge che la sorgente può essere psicologica con un aspetto storico-sociale, può essere ricercata nella realtà, anche se la fiaba non è che il riflesso indiretto della realtà. É valido anche stabilire un legame tra le forme arcaiche della religione e della cultura, e esiste quindi un legame tra la religione e le fiabe.

Definita la struttura della fiaba, Propp, nell'opera successiva *Radici storiche dei racconti di fate*, si propone attraverso lo studio del racconto di fate, di scoprire qual è la radice dalla quale nascono i motivi fiabeschi.

Propp adotta il metodo storico-comparativo. Non si limita a comparare le fiabe tra loro, ma si sforza di trovare la base storica, la sorgente del racconto di fate.

Il problema fondamentale è allora questo: "chiarire le fonti del racconto di fate nella realtà storica"[32]. Ma lo studio della genesi di questo fenomeno non è lo studio della sua storia. Questo sarebbe il compito non di un unico studioso, ma quello di intere generazioni. "Lo studio della genesi è il primo passo in questa direzione"[33], ed è questo il primo passo che compie Propp.

Aggiunge a questo punto, che secondo lui, l'errore delle altre scuole che studiarono la fiaba, risiede nel fatto che prendevano le mosse da premesse sbagliate. Si capisce allora che per Propp l'importante è di delimitare il campo d'indagine, limitandosi a studiare il racconto di fate (tipo definito nella *Morfologia della fiaba*). Si studierà tutti i racconti di fate che hanno questo tipo di struttura:

> Qui studieremo il genere di fiabe che incomincia con una menomazione o con un danno arrecato a qualcuno (ratto, cacciata da casa, ecc.) oppure col desiderio di possedere qualche cosa (il re manda suo figlio a cercare l'uccello di fuoco) e si sviluppa attraverso la partenza del protagonista dalla casa paterna, l'incontro con un donatore che gli offre un mezzo fatato oppure un aiutante per mezzo del quale egli trova l'oggetto delle sue ricerche. Più avanti la fiaba presenta un duello con l'avversario (la forma principale è il duello col serpente), il ritorno e l'inseguimento. [34]

Questo svolgimento può anche presentare nuove complicazioni.

Ma il racconto di fate, oltre ad essere un genere particolare di fiabe, rimane una parte indissociabile del tutto.

In un secondo tempo è importante definire l'idea di passato storico, per poter capire quali sono i fenomeni di questo passato e come hanno generato il racconto di fate.

---

[32] Vladimir Propp, *Radici storiche dei racconti di fate*, traduzione dal russo di Clara Coïsson, Torino, Einaudi, 1949, p.26.
[33] ibid.
[34] Vladimir Propp, op.cit., p.29.

Così tra le forme di produzione che si rispecchiano nel racconto di fate abbiamo: l'agricoltura che occupa una parte minima e la caccia che occupa una parte più importante.

In realtà, aggiunge Propp, è essenziale "che la fiaba dev'essere confrontata con gli istituti sociali del passato [che sono una 'manifestazione concreta' del 'regime sociale' sotto il quale sono sorti i motivi e il racconto] e in essi vanno ricercate le sue radici."[35]

La fiaba può conservare le tracce di istituzioni sociali ormai sparite. Da un'altra parte la fiaba presenta anche motivi connessi o no a certe istituzioni esistite.

Si prende allora in esame un tipo particolare di istituto: l'istituto della religione. Questo istituto deve essere confrontato al racconto di fate attraverso le sue manifestazioni più concrete. In questo caso le manifestazioni sono i riti e le usanze, che non sono la stessa cosa: un'usanza (come seppellire uomini mediante la cremazione) è circondata da riti. Molti motivi del racconto di fate si possono spiegare grazie al raffronto con i riti.

Esistono varie forme di rispondenza tra rito e racconto di fate:

-la "rispondenza diretta" non molto frequente;

-una "trasposizione del senso del rito", fenomeno più frequente che indica un processo di mutamento avvenuto nel racconto di fate rispetto alla forma primordiale del rito.

Sempre in questo caso avviene un fenomeno detto "inversione". Nel racconto di fate viene aggiunto un senso/significato opposto. Con vari esempi, Propp ci spiega come nel racconto di fate "il soggetto non nasce dall'evoluzione del riflesso diretto della realtà ma da un processo di negazione di questa realtà. Il soggetto corrisponde alla realtà per antitesi."[36]

In altri casi il racconto di fate può servire addirittura a spiegare o chiarire il significato di un rito, diventato troppo oscuro.

Il mito rappresenta un altro tipo di manifestazione religiosa, nel quale possiamo trovare una fonte per il racconto di fate.

---

[35] Vladimir Propp, op. cit., p.34.
[36] Vladimir Propp, op. cit., p.40.

La prima distinzione che occorre stabilire tra mito e fiaba è la loro diversa funzione sociale. Per quello che riguarda la forma, il racconto di fate e il mito possono assomigliarsi al punto che certi miti sono chiamati fiabe. Occorre distinguere inoltre, la funzione sacra del mito, che presso i popoli primitivi, è la rivelazione di una verità sacra e assoluta, dalla funzione non sacra della fiaba.

Esistono, secondo Propp, due tipi di miti: quelli che rappresentano una fonte diretta cioè quelli "di formazioni anteriori alle caste", e quelli di fonte indiretta perché trasmessi dalle classi colte-dominanti, e questo vale per i miti greco-romani (trasmessi attraverso la letteratura classica di Ovidio, Omero, Virgilio, Sofocle ecc.), egiziani, e anche quelli dell'India e della Cina. È allora indispensabile il raffronto del racconto di fate con i due tipi di miti.

Secondo l'autore è ormai chiaro che le origini del racconto di fate siano da ricercare nel passato, esistono casi in cui l'immagine fiabesca non corrisponde a nessuna realtà storica. Questo vale, per esempio, per l'immagine del cavallo alato. Vediamo adesso alcuni motivi del racconto di fate dove sono presenti il volo dell'eroe.

Il cavallo fa parte dei doni fatati. Il dono fatato permette all'eroe di raggiungere i suoi scopi. Il dono fatato può essere un oggetto oppure un animale. In questo caso, si tratta più spesso di un cavallo.

Sia l'oggetto fatato che l'aiutante agiscono verso l'eroe nello stesso modo. Così "sia il tappeto-volante, sia l'aquila che il cavallo o il lupo, trasportano l'eroe nell'altro regno."[37] Ma anche questi motivi possono avere subito trasformazioni. Se prendiamo, per esempio, il caso dell'eroe che si trasforma in animale, possiamo dire che è un motivo più antico di quello che racconta dell'eroe che riceve l'animale come dono.

Un altro aiutante animale che s'incontra molto spesso nel racconto di fate è l'aquila, o qualsiasi altro tipo di uccello. La sua funzione è sempre la stessa: trasportare l'eroe in un altro regno.

L'uccello come mezzo di trasporto si ritrova anche nelle fiabe orientali. Vedremo più avanti la fiaba di *Sindbad le marin.*

[37] Vladimir Propp, op. cit., p.265.

Ci sarebbero tante domande alle quali rispondere: cos'è la fiaba? A chi è destinata? In che senso si differenzia dal racconto fantastico?

Si riprendono in questo studio le conclusioni più generali di Propp. Cioè le 31 funzioni invariabili che hanno una successione cronologica anche invariabile, ma non significa che una fiaba debba presentare tutte le 31 funzioni.

Se la funzione è invariabile cambia invece l'identità del personaggio che la compie. Inoltre "tutte le favole di magia hanno struttura monotipica". Ma solo i prodotti incontaminati, cioè quelli non toccati dalla creatività del singolo autore. Così le fiabe di Grimm o Andersen presentano elementi che sono estranei alla forma originaria della fiaba. In questi casi di "contaminazione" "la fiaba cessa di essere il riflesso dei processi psichici universali della collettività per assumere sembianze specifiche e relative alla psicologia del singolo creatore".

Solo in in questi casi specifici la fiaba, che secondo la terminologia di Jolles è una forma semplice diventa una forma artistica.

La fiaba insieme alla leggenda (sacra e profana) e al mito sono delle forme semplici.

I.6.2 Altre caratteristiche importanti della fiaba.

Si rilevano alcuni punti che aiutano alla comprensione di questo mondo,che , come abbiamo già visto con Lichacev, è sottomesso ad un insieme di regole molto precise.

Così è caratteristica l'assenza di descrizioni. Il mondo della fiaba è un mondo piano; gli oggetti non sono descritti ma solo nominati.

Le formule e le ripetizioni tra cui le formule d'introduzione (es. *c'era una volta*). Tale formula permette subito all'ascoltatore di saper a quale tipo di testo è confrontato e quindi li permette di adeguare lo schema mentale a tale interpretazione.
Altre caratteristiche sono la struttura ridondante e i numeri stereotipi. Come per esempio i tre fratelli, o le tre sorelle.

Si rileva inoltre la mancanza di caratterizzazione dei personaggi. Cioè è l'attributo singolo che caratterizza il personaggio. Non hanno un mondo, una dimensione interiore e reagiscono solo a stimoli esterni (compiti, ostacoli ecc...)
Si nota anche l'assenza di prospettiva temporale.

È totalmente assente l'uso della prima persona narrante, e in ciò le fiabe si distinguono dal racconto fantastico.

Ma l'universo della fiaba non deve far nascere dubbi. Il lettore accetta tutto il contenuto senza esitazioni. In questo anche si differenzia dall'universo fantastico, nel quale appunto, il desiderio dell'autore è di fare nascere il dubbio nel lettore, di mettere in crisi tutte le sue conoscenze del mondo, le sue certezze.

Un'altra caratteristica essenziale all'andamento della fiaba è l'indeterminatezza della struttura spazio-temporale, in altre parole non ci sono indicazioni né sul luogo né sul tempo. Un elemento questo essenziale perché permette di svincolarsi dai legami delle due dimensioni entro le quali l'essere umano vive: lo spazio e il tempo.

Il narratore indica chiaramente la sua volontà di condurre il lettore in un'altra dimensione, che non è la dimensione del reale. Una dimensione atopica che non è sottomessa alle leggi della dimensione reale: i personaggi non invecchiano, non evolvono nel tempo. Detto o stabilito questo, i fatti straordinari o inverosimili non destano più sorpresa.

Riassumendo diciamo che nella fiaba coesistono motivi o elementi soprannaturali insieme ad elementi della vita quotidiana.

Ma ciò che distingue la fiaba dagli altri generi (racconto fantastico, mito, leggenda) non sono i contenuti, "bensì il tipo di ricezione che il testo codifica tramite gli artifici formali che lo contraddistinguono"[38]

La mancanza di meraviglia[39]davanti al soprannaturale da parte del destinatario è caratteristica della fiaba. Nel mondo delle leggende, invece, il contatto tra il mondo reale e l'aldilà provoca lo spavento e l'incomprensione.

Anzi nella fiaba, per il lettore, è l'assenza dell'elemento prodigioso che provoca meraviglia.

---

[38] Valentina Pisanty, op.cit., p.38
[39] bisogna sottolineare ancora la differenza che esiste tra fantastico e meraviglioso in italiano ma anche in francese. A questo proposito vedere il commento di Calvino.

La moralità della fiaba,[40]come il resto, non è sottomessa alle leggi del nostro mondo. La fiaba ha delle leggi diverse, leggi morali che non sono le nostre. R. Darnton (1984) parla addirittura d'immoralità della fiaba.

Jolles parla di moralità istintiva. Ciò che è giusto nella fiaba, non è necessariamente morale.

Il naturale e il soprannaturale si sovrappongono per formare l'unidimensionalità della fiaba.

Il fantastico provoca turbamento mentre il meraviglioso è un mondo armonioso. Se dobbiamo riferirci all'opera di Calvino, visto che rimane per noi in questo lavoro una pietra di paragone pensiamo all'armonia che, principalmente, avviluppa tutta l'atmosfera della trilogia di *I nostri antenati*.

L'armonia è un altro elemento importante che Calvino ricerca attraverso una struttura narrativa alleggerita, semplificata, armoniosa.

Passiamo adesso ad un saggio molto importante che indaga sull'ambiente fiabesco. Ossia sulla dimensione dello spazio nella fiaba. Vedremo che l'apprensione dello spazio dagli eroi si rivela facilitato da alcune caratteristiche proprie.

I.6.3 Sulle proprietà dinamiche dell'ambiente poetico nella fiaba.

Per sviluppare questa parte del nostro lavoro ci siamo basati sul saggio del formalista russo D.S. Lichačëv, *Le proprietà dinamiche dell'ambiente nelle opere letterarie.*

L'autore si propone di mettere in rilievo alcune caratteristiche o proprietà dell'ambiente del mondo interiore dell'opera letteraria, ossia di studiare la cinematica di tale ambiente.

Il problema è impostato partendo da una riflessione sulla dimensione spazio-temporale nell'opera letteraria.

Durante il processo di creazione, ogni scrittore immagina un universo. In ogni singola opera d'arte immaginata esisterà un mondo particolare, che, a sua volta, sarà una parte dell'universo dello scrittore. Così ogni nuovo mondo poetico creato è

[40] Valentina Pisanty, op.cit., p.39.

diverso dal precedente (esiste ovviamente una rete che collega questi mondi nell'universo *tematico* dello scrittore).

I limiti entro i quali si crea l'opera sono lo *spazio* e il *tempo*. A questo proposito è indispensabile partire da Bachtin peri il studio referenziale sullo spazio e il tempo nel romanzo.

Lo spazio dell'opera varia secondo il desiderio dell'autore. In questo senso, egli è libero di adottare uno spazio molto grande in grado di abbracciare una serie di paesi o di superare "i limiti del pianeta" come avviene per esempio nei romanzi di fantascienza.

Lo spazio può anche limitarsi ai "confini di una stanza". Del resto, questo spazio può essere reale o immaginario (o a cavallo tra i due).

Nello stesso modo, viene creato un tempo in cui si svolge l'azione dell'opera, abbracciando secoli o poche ore, con un ritmo rapido o lento. Può essere riempito di eventi o scorrere "vuoto". Per queste ragioni, nella finzione, lo spazio e il tempo hanno spesso, forme più varie che nella realtà. Ma anche nella realtà, sono dimensioni sottomesse alla soggettività umana.

Lichačëv a questo punto ci fa notare che, troppo spesso, lo studio del tempo poetico dell'opera letteraria, viene confuso con lo "studio delle idee dell'autore circa i problemi del tempo", due cose totalmente diverse.

Altra caratteristica dell'opera letteraria è l'ambiente psicologico, che si crea attraverso i personaggi, loro stessi assoggettati alle leggi che regolano l'ambiente psicologico. Ma queste leggi possono essere talmente diversi dalle leggi della realtà da risultare inutile lo sforzo di "cercarne le corrispondenze esatte nei manuali di psicologia o psichiatria". Si parla allora di psicologia intrinseca agli eroi delle fiabe, ossia un insieme di reazioni e comportamenti propri a dette situazioni.

Ogni mondo psicologico, proprio ad ogni singolo autore, deve essere studiato come *totalità*, cioè come un mondo che funziona con la propria logica, si tratta quindi di capire il funzionamento di questa logica.

Il mondo storico dell'opera è uno degli altri aspetti dell'ambiente da studiare. Per mondo storico, l'autore intende "il modo in cui fluiscono gli eventi nel romanzo".

Un altro elemento che costruisce il mondo dell'opera poetica è il mondo morale. Un mondo morale che muta continuamente attraverso epoche e autori Così, ad esempio, la concezione del bene e del male nel medioevo non è quella del romanticismo.

Il mondo poetico dell'opera letteraria si presenta sotto questi vari aspetti, intimamente legati tra di loro, interdipendenti e vanno studiati insieme, per non perdere la logica architettonica dell'opera.
Perché se la letteratura riflette la realtà, lo fa solo in parte. Il mondo della letteratura variamente si avvicina o si stacca dalla realtà, conservando un proprio equilibrio. Nel mondo dell'opera letteraria la realtà è riprodotta in modo ridotto, simbolico, nel senso che la letteratura ne esamina solo alcuni aspetti:e poi li contrae o li dilata simbolicamente, li rende più coloriti o più sbiaditi, li organizza stilisticamente, ma, nel far questo, crea una propria totalità, vi porta un proprio sistema, intrinsecamente chiuso e fornito di leggi proprie.

In questo senso, com'è già stato detto, l'opera letteraria crea:
-un proprio tempo.
-un proprio spazio.
-un proprio mondo psicologico.
-un proprio mondo storico.
-un proprio mondo morale.

Così tutte le differenze, *le deformazioni*, del mondo esterno nel mondo interno dell'opera non sono mai casuali ma sono manifestazioni della creatività dell'autore e devono essere studiate come tali. In questo tipo di lavoro è necessario allora studiare i punti caratteristici "quelli in cui si manifesta più chiaramente la struttura poetica dell'opera come totalità"[41]

Una volta chiarificata la situazione, l'autore porta il suo interesse verso un altro fenomeno che diventa, come lo vedremo, un problema essenziale nello studio dell'opera letteraria vista come totalità poetica autonoma. Questo fenomeno è detto *il problema delle proprietà dinamiche dell'ambiente*. E' legato al tempo, allo spazio e al

---

[41] Lichacev D. S, *Le proprietà dinamiche dell'ambiente nelle opere letterarie,* in *Richerche Semiotiche, Nuove tendenze delle scienze umane nell'URSS,* a cura di Jurij M.Lotman e Boris A.Uspenskij, Torino, Einaudi, 1973, p.29

mondo morale. Deve necessariamente far parte dello studio della struttura dell'opera letteraria.

A secondo della resistenza di tale ambiente l'azione può essere rapida o lenta, abbracciare spazi più o meno estesi, essere disuguale o armoniosa, e così variano anche il carattere delle azioni. Nel senso che avremo quindi una diversità nella facilità o difficoltà "della realizzazione dei desideri"[42]legata all'altezza o bassezza "delle barriere potenziali".[43] Creano "un diverso grado di predicibilità", in altre parole diventa possibile indovinare o predire i fatti che dovrebbero accadere.

Sono tutti parametri essenziali dell'opera letteraria perché necessari al suo funzionamento e alla cosiddetta "tecnica dell'interesse di lettura".

Il nostro autore sceglie come campo d'indagine la favola russa. La scelta è rilevante perché la favola è caratterizzata da "una resistenza dell'ambiente quasi assente". Caratteristica essenziale che provoca una serie di reazioni. Così gli eroi si spostano velocemente, e raggiungono sempre il loro scopo. La potenzialità motoria degli eroi fiabeschi è illimitata. L'ambiente nel quale si muove l'eroe non presenta mai ostacoli naturali, ma sempre di natura narrativa. Perciò è tipica della favola la formula "detto fatto".

L'eroe si caratterizza anche per la sua rapidità di movimento e di riflessione.

In altri termini, nella fiaba, se tutta l'azione è affidata al caso, se è sempre inattesa, insospettata, ha come fine la soddisfazione dei desideri dell'eroe. L'azione nella favola è "come giocare a palla: la palla è gettata e respinta, ma il suo volo nello spazio non incontra la resistenza dell'aria e non conosce la forza di gravità. Tutto ciò che avviene nella fiaba è inatteso"[44]

In realtà tutto l'ambiente della favola è caratterizzato dalla rapidità e dalla facilità con cui si svolgono le azioni.

Nella fiaba tutto è facile. Ciò si spiega poiché la trasmissione dell'intreccio prevale sulla figurazione. La fiaba racconta ma non descrive l'azione, che per natura è dinamica. Esiste quindi solo la dimensione del *mythos*, cioè il racconto delle azioni, avventure, imprese, spostamenti.

---

[42] Idem, p. 30.
[43] Ibid.
[44] Idem, p.30-31.

La descrizione si oppone alla figurazione, di natura statica, appartenente alla dimensione *dell'ethos*. La descrizione psicologia del carattere dell'eroe non esiste. Egli è presente non per come ragiona ma per come agisce.

Alla leggerezza, facilità dinamica della fiaba si affianca la facilità di comunicazione degli eroi tra loro ma anche degli eroi con il regno animale e vegetale. Quindi la comunicazione si svolge su vari piani, e anche in questo senso le barriere non esistono.

Questa facilità dinamica "porta a un ampliamento estremo dello spazio poetico" (abbiamo così uno spazio aperto, senza confini). E ne risulta una struttura più leggera rispetto alla struttura classica del racconto tradizionale costruita su due piani: *mythos* e *ethos*.

Una struttura di questo tipo privilegia quindi tutti gli spazi aperti, all'aria libera, e comporta ostacoli solo di tipo narrativo, spesso improvvisi.

In questa struttura, qual è allora il posto della magia?

L'elemento magico è presente per facilitare ancora di più le azioni degli eroi. Le due proprietà essenziali della fiaba diventano:

- l'assenza di resistenza dell'ambiente.

- la magia.

Sono elementi di natura diversa, e secondo l'ipotesi di Lichačëv, la magia è un fenomeno posteriore all'assenza di resistenza dell'ambiente.

In altre parole, la magia spiega e giustifica la facilità con cui sono compiute le azioni. La magia diventa paradossalmente, la razionalizzazione della fiaba. Così "la magia, gli incantesimi, la stregoneria, gli esorcismi, ecc. non sono miracoli, ma soltanto spiegazione dei miracoli"[45]

Ma bisogna aggiungere che l'assenza di resistenza non si spiega sempre con la magia. Tutto avviene semplicemente, come seguendo una logica propria intrinseca al mondo fiabesco.

Se allargando il campo d'indagine ci allontaniamo dalla favola e ci spostiamo al racconto per aver una visione più estesa possiamo dire che ogni volta che in un racconto vengono solo descritte le azioni, il racconto diventa dinamico. Abbiamo

[45] Idem. p.33.

personaggi in movimento, e la natura che può essere descritta non nella sua staticità ma nelle sue azioni. Per esempio, la tempesta è la natura in azione. In questo senso diventa personaggio e non più sfondo per il racconto.

I. 2. Alcune fiabe in cui è presente il motivo del volo.

Vediamo adesso alcune fiabe ove si ritrovano gli elementi visti finora. Cioè tutto ciò che riguarda la trasformazione dell'eroe in uccello o il suo spostamento tramite l'aiuto dell'uccello.

Così in *Le livre des mille nuits et une nuit*, troviamo la storia di *Sindbad le marin*. Sindbad, naufragato su un'isola deserta, riesce ad avvicinarsi ad un uccello gigantesco, detto il *rokh*, e legando il suo turbante al piede dell'uccello, riesce a trasportarsi in un altro luogo:

> Je me relevai vivement, je défis l'étoffe de mon turban, […] , je m'entourai la taille solidement, et je finis par en enrouler les deux bouts autour de l'un des doigts de l'oiseau, en faisant un nœud à toute épreuve.[…]. Mais il [l'oiseau] ne bougea pas jusqu'au lever du jour. Alors seulement il se leva de dessus son œuf , lança un cri effroyable et prit son vol en m'emportant. Il s'éleva et s'éleva si haut que je croyais déjà toucher à la voûte du ciel ; puis brusquement il descendit avec une telle rapidité que je ne sentais plus mon propre poids, et arriva avec moi sur le sol.[46]

Nell'ultimo dei suoi viaggi, Sindbad si trova di fronte a strane creature, metà uomini, metà uccelli. Così :

> En effet, je remarquai un jour, à ma stupéfaction, que les gens de cette ville éprouvaient chaque année une mue, à l'époque du printemps : ils muaient du jour au lendemain en changeant de forme et d'aspect ; des ailes leur poussaient aux épaules, et

[46] *Le livre des milles nuits et une nuit*, traduction par le DR.J.C. Mardrus, Paris, Tchou éditeur, 1966, v.X, pp. 285-286.

ils devenaient des volatiles. Ils pouvaient alors s'envoler jusqu'au plus haut de la voûte aérienne [47]

Sindbad, volendo sperimentare questo tipo di esperienza, chiede a uno di questi uomini, di farlo volare con lui:

je me suspendis à lui en le prenant par la taille, et il m'emporta dans les airs en s'envolant, les ailes largement éployées. Notre course à travers les airs fut d'abords ascendante en droite ligne, pendant un temps considérable. Aussi nous finîmes par arriver si haut dans la voûte céleste, que je fus à même d'entendre distinctement les anges chanter leur mélodies sous la coupole des cieux.[48]

L'uomo-uccello sale talmente alto da permettere a Sindbad di ascoltare il canto degli angeli. Anche in questa fiaba, il volo permette all'eroe di spostarsi in un altro reame, il reame divino.

L'immagine dell'uccello è intimamente legata allo sciamano. Spesso l'aquila è la compagna dello sciamano; gli abiti che indossa durante le sue sedute sono fatti a somiglianza dell'uccello (come abbiamo visto che durante le sedute sciamaniche, lo sciamano imita le grida degli uccelli.).

Esistono anche fiabe, dove l'eroe per superare le difficoltà invece di farsi trasportare si trasforma lui stesso in uccello, come nella fiaba *Il principe canarino*, da *Le fiabe italiane.*[49] Il principe si trasforma in uccello spicca il volo per raggiunger la principessa, cui si è innamorato, rinchiusa in un castello impenetrabile, in mezzo al bosco. Grazie alla sua trasformazione (che poi finisce grazie a un mezzo magico) i due amanti si ritrovano.

In *Corpo senza l'anima,* l'aquila regala una delle sue penne con la quale l'eroe diventa l'aquila più grande e più forte che voli nel cielo. Nello stesso modo davanti alla difficoltà, che qui si presenta sotto la forma di un lago che non si può attraversare, e per giunger alla finestra del castello dove è prigioniera la principessa, si trasforma in

[47] ibid., p.349.
[48] ibid., p.350.
[49] Calvino Italo, *Fiabe italiane*, Mondatori, 1956, 11° edizione, 2000, Verona, v.I.

uccello. Nuova difficoltà, nuova trasformazione. Di nuovo aquila per combattere il nemico e sconfiggerlo.

Abbiamo voluto integrare in questo capitolo anche una definizione del fantastico. Il fantastico è inteso come genere maggiormente adeguato ad una rappresentazione della realtà, vista attraverso un'ottica o angolo diverso, che permette inoltre una presa di distanza dalla detta realtà. Sono delle caratteristiche che giocano a favore della leggerezza. Così come il realismo esprime la pesantezza, perché aderisce alla realtà.

I. 7. Il Fantastico per esprimere la leggerezza.

La parola fantastico viene dal latino tardo *phantastĭcu(*m) dal greco *phantastikos,*che significa capacità di creare delle immagini, fantasia.
Bisogna dire che gli studi letterari degli ultimi anni hanno permesso una più precisa definizione e sistemazione di alcuni generi letterari solo in apparenza molto simili. In questo caso, si distingue per esempio tra fiabesco e fantastico. Così, nel mondo fiabesco, che si colloca in epoche e luoghi indeterminati, intrecciando storie dall'esito sempre buono, il soprannaturale è un elemento scontato che non perturba l'ordine del mondo reale. Anzi la mancanza di tal elemento determina stupore e incomprensione. Il meraviglioso è un mondo armonioso. Il fantastico, invece, provoca turbamento. Ma non sempre spiacevole.

Esistono varie definizioni che non si scontrano ma creano una caratterizzazione più che esauriente di questo genere, che oggi ancora, suscita un'attrazione enorme da parte del pubblico. Genere o modo letterario? Lo studioso Remo Ceserani in *Il fantastico*, preferisce parlare di modo letterario anziché di genere.

E come modo letterario di gran valore ha operato una forte riconversione dell'immaginario, ha insegnato agli scrittori vie nuove per catturare significati ed esplorare esperienze, ha fornito nuove strategie rappresentative[50]

Così viene circoscritto da Calvino, in *Definizione di territori: il fantastico.*

---

[50] Remo Ceserani, *Il fantastico*, Bologna, Il Mulino, 1996, p.112.

> Per il lettore italiano, le parole fantasia e fantastico "implicano al contrario [del linguaggio letterario francese] una presa di distanza, una levitazione, l'accettazione di un'altra logica che porta su altri oggetti e altri nessi da quelli dell'esperienza quotidiana"[51].

All'epoca attuale il fantastico è usato in modo più razionale che emozionale (più tipico dell'ottocento). Per l'uomo contemporaneo il fantastico, serve come base di riflessione sulle proprie paure e sui desideri più nascosti Nelle arti figurative basta pensare ai quadri di Salvador Dalì. Il fantastico oggi è "gioco, ironia, ammicco". In questa definizione diventa facile ritrovare alcune opere di Calvino, per esempio *Il Castello dei destini incrociati* o *Le cosmicomich*e per citare solo questi. Rispetto alla situazione della propria opera in rapporto al fantastico Calvino dichiara:

> Al centro della narrazione per me non è la spiegazione d'un fatto straordinario, bensì l'ordine che questo fatto straordinario sviluppa in sé e attorno a sé, il disegno, la simmetria, la rete d'immagini che si depositano intorno ad esso come nella formazione del cristallo.[52]

Ricordiamo al lettore che il cristallo, accanto alla fiamma, occupa un posto importante come simbolo, nella produzione calviniana.
Simbolo di perfezione, nel racconto *I cristalli* in *Ti con zero* è una figura dalla simmetria perfetta, dall'apparenza aerea, leggera ma in realtà molto dura.

Riprendiamo adesso alcuni concetti chiavi sviluppati da Ceserani nel suo tentativo di dare della letteratura fantastica un panorama alquanto esauriente.
Sulla scia di Todorov, che aveva avuto il merito di riscoprire e rivalutare la letteratura di modo fantastico, numerosi studiosi si appassionano per questo genere.

Il fantastico, che trova le sue radici storiche nell'Ottocento, ha fornito all'immaginario i mezzi più adeguati all'espressione dei suoi momenti di turbamento e inquietudine. Il racconto fantastico molto rivela sull'interiorità dell'individuo e sulla simbologia collettiva (due concetti chiavi da legare all'immaginario e alla psicanalisi).

---

[51] Calvino, *saggi* v. I, p. 266. meridiani.
[52] Idem, p.267

Oggi appare come l'allontanamento dal razionale. E' l'insorgere dell'inconscio nel razionale. Se il fantastico è ancora di moda, è perché richiama questi valori, dice cose che ci riguardano.

Seguendo questa logica, è giusto dire che pure nel Novecento, i momenti di crisi, di inquietudine, di "remise en question" si esprimono benissimo col fantastico. Per esempio, i solariani (dalla rivista *Solaria*) tendono ad una narrativa trasfigurante pronta a sottolineare lo scarto che esiste tra dato reale e rappresentazione letteraria, nella quale si introduca anche qualcosa di magico. Se parliamo ancora del *realismo magico* di Bontempelli diciamo che si tratta per lui di "un'arte che rifiuta così la realtà per la realtà come la fantasia per la fantasia e vive del senso magico scoperto nella vita quotidiana degli uomini e della cose"[53]

Nella stessa linea s'inseriscono anche autori come Buzzati e Landolfi.

Per una delimitazione del termine fantastico, che troppo spesso è stato usato in modo sbagliato e ha racchiuso dentro sé grande quantità di prodotti letterari anche di basso consumo, bisogna ripetere che deve essere considerato, come l'abbiamo accennato sopra, non "un genere ma un modo letterario che ha avuto radici storiche [molto] precise e si è attuato storicamente in alcuni generi e sottogeneri" ma è stato poi utilizzato anche in opere con impianti molto vari (mimetico-realistico, fiabesco, comico e così via). Elementi e atteggiamenti del mondo fantastico si ritrovano in opere d'impianto diverso.

Al contrario del fiabesco che ci trasporta in un altro mondo, il fantastico si presenta nel nostro mondo, nella nostra realtà, in altre parole in uno spazio quotidiano, in un tempo odierno e s'inserisce provocando angosce e perturbazioni. Si mescola al mondo reale, si manifesta allora l'inammissibile e vengono messe in dubbio tutte le nostre certezze. Per queste ed altre ragioni, diventa un genere adeguato alla rappresentazione della realtà. La coscienza è disorientata. Il fantastico diventa "rottura dell'ordine riconosciuto".[54]

Vediamo adesso la definizione di Todorov, che rimane un punto di riferimento per qualsiasi studio sul fantastico.

---

[53] S.Guglielmo, H. Grosser, *Il sistema letterario, Guida alla storia letteraria e all'analisi testuale. Novecento*, Casa ed. G. Principato. Milano. 1994, p.550.

[54] Roger Caillois in Remo Ceserani, op.cit., p.50.

Nella sua *Introduction à la littérature fantastique* (1970), Tzvetan Todorov definisce il fantastico come « l'hésitation éprouvée par un être qui ne connaît que les lois naturelles, face à un événement en apparence surnaturel ». Propone un tentativo di analisi strutturale che spiega questi fenomeni, retti da un sistema e da un certo numero di unità e regole di combinazione, « ce qui veut dire qu'il existe des relations nécessaires et non arbitraires entre les parties constitutives de ce texte »
Secondo lui, esistono tre regole essenziali e necessarie perché sia reso possibile il fantastico: « Le fantastique est fondé essentiellement sur une hésitation du lecteur — un lecteur qui s'identifie au personnage principal — quant à la nature d'un événement étrange » ; questa esitazione, o ambiguità può essere sentita dal personaggio, al quale il lettore può anche identificarsi; il quale può anche essere in grado di rifiutare qualsiasi interpretazione allegorica o poetica.

Esistono nella letteratura numerosi esempi di volo magico. Il già citato Boulgakov. Se la letteratura perpetua, come lo sostiene Calvino, un dispositivo antropologico, diventa facile rintracciare in alcuni episodi famosi di esperienze di volo, radici più profonde che si ricollegano al mito e all'archetipo.

Pensiamo anche alle straordinarie avventure del Barone Munchäusen, citato nel saggio di Calvino, e anche ai viaggi di Cyrano sulla Luna e cosi via. Nel secondo viaggio che Alice compie, questa volta dietro lo specchio penetra in un mondo alla rovescia. Ecco perché la bambina è in grado di volare. Le leggi del mondo dietro lo specchio sono rovesciate rispetto alle leggi terrestri.
Ci sono tante e varie immagini di volo che illustrano la presenza dell'archetipo del volo nel mondo della letteratura.

I.8. Persuasione e leggerezza in Michelstaedter.

In questa parte del nostro lavoro, il tema della leggerezza viene sviluppato attraverso un esempio storico ossia riferendosi a personaggi della storia del pensiero filosofico. La leggerezza viene considerata rispetto al peso.

Bisogna dire prima di affrontare quest'argomento, che la personalità di Michelstaedter[55] (egli fa parte del gruppo dei vociani) è marcata dalla cultura antiaccademica e antiletteraria che sperimenta nell'arte un desiderio di bene e di verità. C'è inoltre un disdegno coraggioso della facilità e della falsità soprattutto. Quindi una *quête* per andare oltre alle apparenze e oltre alla *retorica*. Ciò che Michelstaedter chiama *retorica* sono i compromessi che l'uomo fa con ciò che esiste già, in opposizione alla *persuasione*.

Ancora giovane, ma filosofo già maturo, egli scelse la morte come unica via d'uscita di una condizione umana falsa e dolorosa. Secondo lui, l'esistenza è dolore. La persuasione, che è lo stato di chi è riuscito a liberarsi dall'inganno confortevole, la presenza rassicurante del passato e dalle false speranze e illusioni del futuro, è anche definita come la volontà di puro dominio dell'uomo. Ma significa anche affrontare una grande solitudine.

Esperienza molto dolorosa che fu quella del giovane filosofo goriziano Carlo Michelstaedter che morì suicida il 17 ottobre dell'anno 1910 subito dopo la consegna della sua tesi di laurea. Faceva parte di quella generazione di scrittori e intellettuali che secondo Pellizzi fu "inghiottita dalla guerra, dalla miseria, dalla malattia, dal dolore, la quale ha fatto a sue spese l'esperienza di tutti i tentativi vani e illusori"[56]. Generazione che si trovò in perdita di valori e di punti di riferimento tra la fine del vecchio mondo e l'inizio del 900 che annunciava enormi cambiamenti in tutta la società italiana e europea, ma che aveva anche visto la fine degli antichi miti, e degli ideali ottocenteschi del Risorgimento, tra l'altro. I numerosi tentativi ed esperienze per liberarsi dal peso della tradizione si trasformeranno in tanti movimenti d'avanguardia, con un breve destino di vita, ma anche in costatazioni di sconfitte. Come fu il caso del giovane e maturo Michelstaedter.

In questo periodo di crisi che assiste a tanti nuovi esperimenti nel quale tutto si tenta tutto si prova senza mai essere però in grado di trovare una risposta al male di vivere.

---

[55] Egli appartiene al gruppo dei poeti che collaborarono alla rivista *La voce.*
[56] Pellizzi in *Letteratura italiana, I contemporanei*, Marzorati, 1963,V.I, p.793

Esperienza del dolore, che Michelstaedter condivise con tanti della sua generazione e che egli sviluppò nella sua tesi *La persuasione e la retorica*.

Un lavoro che, ben presto, prese molto più spazio di quanto egli prevedeva. Infatti *La persuasione e la retorica* è di una complessità labirintica. L'autore stesso, a quanto appare in alcune sue lettere, non ne aveva previsto le dimensioni. Il materiale preso in considerazione richiede molto lavoro e si estende senza poter essere catturato entro i limiti di un lavoro di tesi.

Una ricerca che si estende, si dilata superando i margini della tesi di laurea e che si sviluppa grazie ai propri superamenti.

La metafora del peso che si trova all'inizio della sua tesi, inaugura un pensiero molto duro rispetto alla condizione umana. Un pensiero che essenzialmente intende andare aldilà delle apparenze e delle illusioni. La metafora disegna una nostra condizione di volere qualcosa, di essere sempre en cerca di un oggetto, ma nell'incapacità di possederlo realmente perché già mossi dal desiderio di ricercare un'altra cosa. Questa instancabile ricerca che ha come fine di colmare i nostri desideri è un fallimento continuo. Secondo Aristotele, l'anima priva di peccati torna alla sua origine divina.

Dal nostro inseguimento disperato della vita, diventiamo alieni a noi stessi. L'inutilità di questa corsa, di questi vani tentativi si presenta palese perché di nuovo, raggiunto un desiderio, se ne presentano tanti nuovi che sono ancora illusorie promesse di felicità e letizia. Ma la felicità, la vita stessa sono un miraggio perché la possessione è irrealizzabile. Per questa impossibilità ad essere soddisfatti di ciò che abbiamo e dal nostro implacabile e ostinato desiderio di tendere sempre verso altri oggetti, la vita diventa dolore. L'uomo è dolore perché questa tensione, queste mancanze non ci lasciano pace. La vita si presenta allora come la più dolorosa utopia dell'uomo. La fame della vita ci impedisce di trovarsi e solo chi ha se stesso è persuaso. Significa anche essere presente solo a se stesso.

La metafora della pietra, che dalla sua natura, tende sempre verso il basso serve ad esprimere questa condizione umana di insoddisfazione e di dolore. La vera vita si trova aldilà del piacere e del dolore, in una via che nessuno può insegnarti ma che devi percorrere da solo per arrivare ad affermarti come libera volontà. Questa è la via della

persuasione. I due simboli scelti dal filosofo sono Socrate e Cristo, perché nel loro insegnamento non lasciarono nessuna traccia scritta. La persuasione è pressoché irraggiungibile. L'unico luogo della libertà per eccellenza è il mare. Lì ognuno può essere presente solo a sé stesso, senza ne ipocrisie ne inganni ne illusioni. La persuasione è anche una risposta alla morte.

Come esempio storico, come applicazione concreta, Michelstaedter sceglie di parlare innanzitutto di Socrate e del suo amore per la libertà. Quindi Socrate come simbolo di persuaso-liberato dal passato e dal futuro ma anche dagli inganni. Socrate si sdegna di essere sottomesso alla legge della gravità e ciò significa non aver peso. La ricerca di Socrate fu tutta condotta ad eliminare da sé ogni peso:

> ma consunta insieme la speranza delle libertà e la schiavitù-lo spirito indipendente e la gravità-la necessità della terra e la volontà del sole-né volò al sole-né resto sulla terra;-né fu indipendente né schiavo; né felice né misero;-ma di lui con le mie parole non ho più che dire.[57]

Nell'insegnamento secolare di Socrate si rispecchia la vera immagine dell'uomo persuaso, che visse rifuggendo dai suoi bisogni e che non temette la morte. Ma dirne troppo significherebbe per Michelstaedter tradire l'insegnamento di Socrate, e la persuasione non si racconta ma si vive. La storia di Socrate, la sua saggezza testimoniano più efficacemente di qualsiasi inutile discorso. Il suo non indietreggiare di fronte alla morte Del resto, scrivere significa lasciare tracce, segni di sé. Significa dare peso, consistenza materiale alle parole e al pensiero. Le parole e gli scritti diventano una prigione

La via della persuasione non può essere insegnata, è una conoscenza che non si trasmette. Ognuno deve da solo trovare la via, e non accontentiamoci mai di ciò che è dato. È necessario andare sempre oltre alle evidenze: tutte le illusioni devono essere superate. La via della persuasione è la via della libertà, la liberazione dalle menzogne. Come nel mito della caverna di Platone dobbiamo imparare a guardare non le ombre, ingannandosi, ma le Idee, come unica verità possibile.

---

[57] Carlo Michelstaedter, *La persuasione e la rettorica.* Appendici critiche. A cura di Sergio Campailla. Milano. Adelphi edizioni 1995, p.66.

L’altro non-scrittore persuaso e gran persuasore è Cristo.

Ma al centro della sua riflessione dobbiamo anche collocare alcuni concetti della filosofia platonica dei quali riprendiamo i punti che ci sembrano indispensabili alla comprensione della leggerezza cui parla Michelstaedter.

La nozione di *forma* o *idea* sta al centro di tutta la riflessione di Platone: è *l’eidos* platonico. L’idea è concepita come modello unico, come riferimento ideale. Il compito del filosofo è di elevarsi fino all’idea per consentirgli il passaggio dall’ignoranza alla scienza. A questo punto, l’esempio storico presentato da Michelstaedter diventa palesemente chiaro. La parabola sembra indicare un percorso verso la conoscenza, la verità cioè la persuasione. Platone s’innalza verso l’ultimo grado della conoscenza che è l’intelletto, il *noûs* che coglie le idee. Diventa allora lo stato di chi capisce.

Chiaramente si teorizza la superiorità del mondo intelligibile sul mondo sensibile. Ne deriva una svalutazione dell’esperienza e il primato dell’intuizione intellettuale. Ci viene proposto allora, come nella parabola dell’esempio storico, un modello di superamento del sensibile attraverso un processo interiore che è insieme conoscenza e ascesi morale. Per questo processo interiore possiamo parlare di leggerezza, vista insieme come qualità e risultato, che porta l’uomo verso la conoscenza che è un processo di ascesi morale o spirituale. Raggiunto il vertice entriamo nella sfera della Verità che significa anche una forma determinata e determinante di libertà. In quanto è giusto considerare che la conoscenza ci libera dall’inganno e dall’ignoranza, altra forma d’alienazione morale, ma anche fisica. L’ignoranza è anche lo stato di chi s’illude, di chi della Verità conosce solo le Ombre.

L’anima è concepita come una sostanza spirituale, indipendente dal corpo. Non è rara, del resto, presso i filosofi di ispirazione platonica, la concezione del corpo come *prigione dell’anima*. L’anima è immortale e la sua attività fondamentale è conoscitiva.

Tornando alla figura di Socrate, possiamo dire che il filosofo si definisce come colui che ama la verità. Possiamo chiamarlo anche saggio. Il saggio, oltre a vedere le cose da lontano, a prendere le distanze per godere di una visione totale, panoramica, dall’alto, come quella degli uccelli.

Socrate in questo senso è un simbolo di libertà, perché rifiuta di essere schiavo delle leggi false della città. Queste leggi terrestri della gravità lo disturbano giacché gli impediscono di sollevarsi fino al sole, fino al Bene, alla Verità e contemplare le Idee.

Possiamo sintetizzare il suo atteggiamento in tre punti:

-la speranza della libertà contro la schiavitù

-lo spirito indipendente/ leggero contro la gravità pesante

-la necessità della terra contro la volontà del sole

Platone, suo allievo, vedendo questa devozione, si concentrò a meditare. La meditazione porta alla verità. Ma per sollevarsi, Platone non intendeva perdere né il peso né il corpo, né la vita. Perciò ha inventato il macrocosmo, aerostato che gli avrebbe permesso di innalzarsi fino al Sole senza perdere il proprio peso, senza diminuire la propria vita.

Conclusione

La leggerezza, come abbiamo cercato di dimostrarlo in questo capitolo, riveste tantissimi aspetti. La simbolica del volo è sempre legata all'idea di libertà, di innalzamento dell'anima, della scoperta di un reame fuori della terra. Di spiritualità e di ascesi verso la Verità suprema.

L'importante è di aver capito soprattutto che oltre ad essere un valore è anche una qualità essenziale per capire la complessità esistenziale.

Se partiamo dall'idea diffusissima, più che idea è giusto parlare di archetipo, che l'uomo è nato per essere sempre dipendente dal peso del suo corpo per la sua natura troppo umana e terrestre (creato e nato dalla terra) allora è ovvio che il suo sogno più bello non può essere altro che quello del volo, perché rappresenta la liberazione dalla sua condizione umana. Da questo punto siamo partiti per tentare di spiegare anche quali aspetti la leggerezza e l'archetipo del volo hanno assunto attraverso la storia umana in tante manifestazioni diverse. Abbiamo visto l'immaginario come struttura complessa nella quale alcuni gruppi di immagini o archetipi rivestono un valore simbolico particolare.

Come prima conclusione possiamo sottolineare come gli schemi legati all'ascensione sono connotati positivamente. Salire è una ricompensa. Così il volo, come più antico sogno dell'uomo, è nei miti, nell'antropologia, nelle fiabe, nella letteratura, simbolo di una fortissima tensione verso la libertà, verso il superamento delle difficoltà legate sia all'ambiente, sia alla concezione del corpo come prigione dell'anima, o ad una concezione più materialistica del corpo, incapace di innalzarsi perché sottomesso alle leggi terrestre.

L'elemento aereo, invece, per chi potesse rendersene *padrone* (come Icaro, la strega, o come alcuni eroi delle fiabe) diventa lo spazio aperto per eccellenza, quello di tutte le libertà finalmente concesse.

Nel saggio di Lichacëv, abbiamo visto che lo spazio aperto della fiaba permette agli eroi di superare tutte le difficoltà e di spostarsi liberamente.

La strega, che sintetizzando tantissime sofferenze e privazioni si libera spostandosi da un luogo all'altro volando su manici di scope.

Nella letteratura il volo appare sempre come liberatore e comunica una straordinaria e perfetta sensazione di leggerezza. Del resto, chi può innalzarsi in volo, riesce anche ad avere uno sguardo acuto, perspicace. Si pone in una prospettiva diversa, gode di una visione panoramica: quella degli uccelli.

Questa prospettiva può essere quella adottata dal *Barone rampante* di Calvino.

Alcune esperienze mistiche, e in particolare quel viaggio miracoloso compiuto dal profeta Muhammad sono un'altra testimonianza della forte simbolica del volo.

Viaggio dell'eletto di Dio, durante il quale egli vide ciò che nessun altro uomo non fu mai degno di vedere. Viaggio spirituale ma anche fisico, l'Israâ wal Mirâaj è un esempio tipico del magnifico privilegio che rappresenta l'ascensione per un uomo mortale.

Nella letteratura ancora, il fantastico è senza dubbio, il genere letterario che consente maggior libertà allo scrittore, perché permette di aprire spazi di libertà nel mondo reale e di mettere in dubbio tutte le nostre certezze. Come il fantastico rappresenta la leggerezza della fantasia e dell'immaginazione così il realismo rappresenta il peso cioè la pesantezza della realtà.

E' palese la voglia dell'autore di presentare la leggerezza non solo come concetto, come valore astratto, ma come immagine visiva: qualcosa che non sarebbe solamente da sfruttare attraverso un'interpretazione più o meno pertinente, ma come un'immagine figurale di leggerezza.

Si prendono le mosse con Perseo, eroe mitologico, e figurazione della leggerezza. Abbiamo anche Cavalcanti, poeta, filosofo, simbolo di una leggerezza pensosa che fa apparire la frivolezza come pesante e opaca. Infine il cavaliere del secchio, protagonista di un racconto di Kafka, che rappresenta la leggerezza come ricerca consapevole, che ti porta anche dove non puoi prevedere.

Se Calvino usa questo mito allora un'indagine sulla leggerezza diventa anche un'indagine sul mito del volo. E se parliamo del volo, allora si deve anche rintracciare la presenza dell'archetipo del volo.

Infatti succede quasi sistematicamente oggi, e come lo sosteneva anche Calvino, "la letteratura come ricerca di conoscenza" ha bisogno per essere spiegata di essere estesa all'antropologia, all'etnologia e alla mitologia.

In questo senso nella prima parte del nostro lavoro ci siamo impegnati a riordinare alcuni elementi chiavi, per poi spiegarli il più chiaramente possibile, e infine, aiutandosene, giustificare e chiarire il nostro percorso di ricerca.

Grazie all'antropologia, alla psicologia, alla mitologia, allo studio del folklore e ad alcuni concetti di filosofia cerchiamo di fare entrare il lettore nell'immaginario del volo.

SECONDO CAPITOLO

IMMAGINI DI LEGGEREZZA E DI PESO NELLA *DIVINA COMMEDIA*

CAPITOLO SECONDO

IMMAGINI DI LEGGEREZZA E DI PESO NELLA *DIVINA COMMEDIA*

INTRODUZIONE

In questo nostro viaggio intrapreso attraverso la letteratura per trovare immagini e manifestazioni di leggerezza, antiche e nuove, e capirne il senso, ci siamo inoltrati, con tante precauzioni e una gran circospezione, nell'universo della *Divina Commedia*. Viaggio e compito delicato: l'opera è immensa per il suo contenuto e perché non si contano più le interpretazioni e gli esegeti danteschi. A ben stabilire le nostre intenzioni dall'inizio vogliamo rilevare, senza fare interpretazioni forzate, le varie immagini di volo e di leggerezza presenti nell'opera.

Forse il nostro lettore si potrà giustamente interrogare sulla scelta di introdurre un capitolo sulla *Divina Commedia* e cercherà allora la corrispondenza con la leggerezza. È importante allora attirare la sua attenzione sul fatto che la *Divina Commedia* poggia anche la sua struttura su questa dualità tra pesantezza e leggerezza e anche su una diversa visione dello spazio e del tempo. Leggerezza e pesantezza segnano tutto il percorso di Dante, perché sono l'allegoria principale che rappresenta il passaggio dallo stato peccaminoso dell'infernale inizio allo stato purificato e assolto dai peccati delle cantiche successive. Bisogna aggiunger inoltre che la concezione del tempo e dello spazio nel mondo medievale sono verticali e non orizzontali (e su questo torneremo più avanti). Com'è vero del resto che la *Commedia* è una fonte inesauribile di immagini, di simboli e archetipi che alimentarono l'immaginario successivo sia nella letteratura italiana che universale.

Per ciò abbiamo giudicato necessario allargare la nostra ricerca al corpus della commedia dantesca. Ci sono varie immagini di leggerezza presenti nell'opera. Percorreremmo successivamente questa strada, coerentemente con ciò che abbiamo studiato nel primo capitolo.

L'universalità della *Divina commedia,* il suo insegnamento sempre d'attualità, i personaggi incontrati, la straordinaria forza morale dell'autore e la sua debolezza anche, fanno sì ché il divino poema rimane sempre molto moderno attraverso i temi che affronta. Si tratta di un mondo irrisolto nei suoi conflitti e nelle sue perpetue oscillazioni tra energia vitale tesa verso l'amore e il bene e la tensione distruttrice che spinge l'uomo verso il male. Non intende Dante presentarci una visione manichea del mondo, perché i personaggi della *Commedia,* deboli e forti insieme, non sono totalmente buoni o totalmente cattivi e anche negli episodi più atroci dell'inferno, nei gironi più vicini agli abissi, i dannati rivelano un'eccezionale umanità[1].

Si rivela in questi personaggi il duplice aspetto dell'intelletto umano: ossia la capacità di poter scegliere tra la virtù e il peccato. I personaggi non sono ridotti a peccatori privi della luce dell'intelletto, e sottoposti all'impero del vizio. Diciamo in modo asciutto che i dannati sono quelli che non seppero usare il libero arbitrio per uscire della foresta del peccato.

Poiché la *Divina Commedia* racchiude in sé valori universali e compendia sapere filosofico, scientifico e teologico, e per la testimonianza di quelle anime ignote, che poste accanto a personaggi famosi della storia e dei miti, raccontano la propria commovente storia, per i fatti personali che rivelano l'umanità dell'opera nei quali ci possiamo rispecchiare, abbiamo capito che una ricerca sulla leggerezza non potrebbe essere esaustiva senza un percorso alla ricerca di questo valore (e del valore opposto), della sua rappresentazione e simbologia dentro il divino poema. Un'opera diventata un classico e che ha la capacità di proporre risposte sempre nuove a nuove domande in nuovi contesti. Per il De Sanctis la *Commedia* "E' il mondo universale del medio evo realizzato dall'arte"[2] .

Parlare della leggerezza nella *Divina Commedia* significa in un primo momento riesporre sinteticamente all'intenzione del lettore non specialista in studi danteschi la struttura e la costruzione del poema per accostarsi al massimo poema della letteratura italiana in modo da consentirgli di avvicinarvisi sufficientemente per capire il procedimento analitico successivo.

[11] Nel canto XXX dell'inferno, per esempio, il lato bestiale e feroce del Conte Ugolino si annula mentre narra il suo dramma a Dante

[2] Francesco De Sanctis., *Storia della letteratura italiana*, Vicenza, Orsa Maggiore Editrice, 1994, p.161.

Tutto il mondo dantesco dell'aldilà è costruito sull'opposizione tra il sotto e il sopra. Negli abissi della terra è collocato il regno di Lucifero, l'inferno, dove sono cadute le anime sotto il peso dei loro peccati. Il paradiso è rappresentato invece come una serie di nove cieli concentrici ruotanti intorno alla terra, al di sopra dei quali c'è l'Empireo.

Ma questa interpretazione, che potrebbe giustamente apparire troppo generica e prevedibile non è naturalmente sufficiente. Ci siamo impegnati a rilevare le varie immagini di leggerezza che sono presentate nelle tre cantiche, cercando di trarne delle conclusioni a proposito della leggerezza e del suo valore positivo, raramente negativo.

Ci soffermeremo su alcuni canti e in particolare sui canti dove si parla di leggerezza. Nell'inferno si alternano immagini di leggera velocità con immagini di leggerezza infernale. Una leggerezza che, se consente di volare o almeno farsi portare dal vento come capita a Paolo e Francesca nel Canto V dell'Inferno, non si carica del simbolismo positivo della detta qualità. In realtà alcuni personaggi dell'inferno non sono sprovvisti di leggerezza, ma vedremo quali ne sono gli aspetti e i significati. Ad evocare la leggerezza infernale ci viene subito in mente quella di Margherita, la protagonista del romanzo di Bulgakov. Ma su questo punto torneremo in un altro capitolo della nostra ricerca.

In questa prima sezione del capitolo abbiamo pensato di ripercorrere la storia dei viaggi nell'aldilà, prima di Dante. Abbiamo anche dedicato spazio alle varie rappresentazioni dell'oltre mondo medievale. Abbiamo inoltre accennato all'importante suddivisione tra anima e corpo, così come viene già pensata nel medio evo. Ogni singola cantica è stata presentata in modo da poterne evidenziare le caratteristiche, descriverne l'atmosfera e spiegarne la posizione nello spazio.

Abbiamo proseguito rilevando le immagini di leggerezza nelle tre cantiche, cercando ogni volta di coglierne il significato. Perché queste immagini di leggerezza in mezzo all'inferno? Testimonianza della presenza di un significato positivo o ricordo di una leggerezza passata?

La *Divina Commedia* che compendia gran parte del sapere medievale nei più diversi campi, è il viaggio del poeta-pellegrino Dante Alighieri, smarritosi nella selva dei peccati, ma desideroso di ritrovare la diritta via. Beatrice, la donna amata e figura

angelica diventata dopo la morte beata, preoccupandosi ancora del destino dell'amico, interviene presso Dio per aiutare il poeta a uscire della selva selvaggia. Per intercessione divina quindi, Dante, accede ai tre regni dell'oltretomba sotto la guida di Virgilio, poi di Beatrice e infine di San Bernardo. Dante spiega di aver voluto mostrare agli uomini che l'unico modo per elevarsi dalla loro condizione di peccatori e per conquistare la verità e la salvezza è quello di affidarsi al retto uso della ragione. Ma non basta la ragione, perché è necessario avere la fede, condizione necessaria per salvare la propria anima. La Commedia è la storia di una vicenda personale, che diventa la storia di tutta l'umanità.

Non è un progetto semplice avvicinarsi alla *Divina Commedia*. Cercheremo quindi di rilevare in questa opera, che segna tutta la tradizione letteraria italiana ed europea, e perciò condiziona l'immaginario letterario successivo, ciò che può essere avvicinato al nostro lavoro sull'estetica della leggerezza (e del peso).

In Dante si realizza questo duplice aspetto: quello della pesantezza (che è lo stile delle *Rime petrose* e dell*'Inferno,* dove si toccano "le punte estreme del verismo") e quello della leggerezza (quelle sono le rime della *Vita Nova* e del *Paradiso,* la cantica che riesce a dire l'ineffabile). Riesce anche a comunicare la trascendente atmosfera del paradiso grazie alla metafisica della luce[3].

Sintetizzando possiamo affermare che la poetica della trascendenza è questa volontà di trascendere la dimensione umana fugace e corruttibile. In altre parole, si tratta di abbandonare la dimensione carnale (che riguarda il corpo umano, l'esperienza sensibile, la materia, specialmente in contrapposizione allo spirito: *la materia carnale ed il peso e la crassa sustanza*, Bruno.) per entrare in quella divina, eterna e perfetta, spirituale. Si tratta di un'ascesi notevolmente sviluppata dalle religioni. Nella mistica del Sufismo, l'ascesi spirituale del credente, è il risultato di un lungo lavoro su se stesso e sulla ricerca del divino, attraverso lo studio e l'annullamento della dimensione carnale.

Nella prima parte di questo capitolo, per meglio introdurre la *Commedia* di Dante, abbiamo dedicato uno spazio alla rappresentazione dell'aldilà nel Medio evo e alla definizione del corpo e dell'anima come struttura binaria della persona umana.

[3] Metafisica sviluppata in precedenza dagli arabi.

Queste rappresentazioni ci aiuteranno a capire meglio la struttura dell'aldilà dantesco, costruito in base all'asse alto-basso che simboleggiando il bene e il male ci avvia verso la rappresentazione dell'anima colpevole che sprofonda sotto il peso dei propri peccati verso il basso dell'inferno, e quella invece, che priva di peccati, diventa leggera e disposta a salire in Paradiso. Il luogo intermediario della purificazione progressiva è il Purgatorio.

Una piccola introduzione sull'opera sarà utile solo per aiutare i lettori ad avere presente ciò che è utile alla comprensione del sistema immaginato da Dante, cioè il mondo della Commedia. Intendiamo esporre solo la parte relativa alla nostra indagine.

La struttura fisica alla base dell'ordinamento dei tre mondi dell'oltretomba è il sistema tolemaico. La terra è al centro dell'Universo e attorno ad essa ruotano nove sfere celesti. Il decimo cielo, l'Empireo, contiene tutte le altre sfere ed è l'immobile sede di Dio. La terra è abitata solo nell'emisfero settentrionale mentre quello meridionale è occupato dall'immenso oceano, da cui emerge, agli antipodi di Gerusalemme, il monte del Purgatorio[4].

L'ordinamento morale si basa su Aristotele[5] attraverso San Tommaso: l'uomo per sua natura tende al bene, e Dio è il bene supremo. Il peccato nasce quindi da un amore esagerato per le cose terrene. L'uomo è diviso tra il bene, rappresentato dalla salita dell'anima verso il paradiso, e il male, rappresentato dalla caduta o discesa dell'anima che sprofonda sotto il peso del peccato, ed è condannata al basso.

Dante ha affidato alla *Commedia* un sogno che esiste da sempre nel cuore degli uomini, quello di un mondo in cui trionfino la giustizia, la nobiltà dei sentimenti, la fermezza del carattere, la forza dell'ingegno. Il suo viaggio nell'oltretomba è un viaggio attraverso il cuore e la mente degli uomini. Il tempo non ha cambiato niente all'immensità e all'attualità dell'opera. Per queste ed altre ragioni ricordate prima abbiamo intrapreso questa strada alla ricerca di immagini di leggerezza.

---

[4]Dante, narra la punizione dell'orgoglioso eroe Ulisse, al canto XXVI, che peregrinando nelle varie isole del Mediterraneo giunse fino alle colonne d'Ercole, e incitò i compagni a oltrepassare il limite per conoscere l'altro emisfero: sarà punito da Dio per avere cercato di oltrepassare il confine . Per disposizione divina, nasce un turbine improvviso che fatta girare per tre volte la nave, la inghiottì nell'abisso : « Tre volte il fé girar con tutte l'acque; […] infin che'l mar fu sopra noi richiuso »[4].

[5] Secondo Aristotele solo l'anima priva di peccati è degna di salire in Paradiso.

II.1. La paura della morte e la rappresentazione dell'aldilà nel Medio evo occidentale.

Tutto comincia con la paura dell'uomo davanti alla morte. Il tema della morte popola l'immaginario medievale. E non solo. È un tema particolarmente sviluppato dal più antico pensiero religioso. La morte terrorizzava l'uomo primitivo. Vedremo quindi alcuni aspetti essenziali della rappresentazione dell'aldilà nel medioevo, e le rispettive collocazioni spaziali dell'inferno e del paradiso (il Purgatorio è un'*invenzione* più recente). In questa prospettiva spiegheremo che di solito, per definire la persona umana, la tradizione occidentale associa o dissocia corpo e anima. Ne risulta una struttura binaria, a volte in contrapposizione. I termini *corpus* e *anima*, sempre presenti nei testi medievali, sono posti in relazione ma anche e più spesso in contrapposizione. Perciò il peccato è il risultato di un attaccamento troppo intenso ai piaceri terreni e corporali. Parleremo di coloro che non hanno saputo educare l'anima come guida del corpo, ma che sono rimasti prigionieri della dimensione fisica. Il corpo come prigione. Riassumendo diciamo che ci sono vari aspetti che vogliamo esaminare in questo capitolo, insieme alla *Commedia*. La vita terrena e l'aldilà, il corpo e l'anima, il peso e la leggerezza, l'inferno e il paradiso: e il loro equilibrio poggia sulle loro strutture binarie.

Come abbiamo già accennato prima, fin dai tempi più remoti, la morte è sempre stata la grande preoccupazione dell'uomo. Si è spesso e volentieri cercato di trovare una risposta soddisfacente riguardo al posto dell'uomo nell'universo e nel mondo. Propria dell'uomo è la curiosità che lo porta ad esaminare ciò che sente esterno alla propria coscienza e comprensione. Si manifesta palesemente questo interesse per il problema cosmologico. Ma le società primitive non hanno tutte lo stesso scopo nel costruire un modello dell'universo, sebbene i dati d'osservazione sono dappertutto più o meno uguali. Da ciò deriva la grande varietà dei modelli cosmologici antichi che, quindi, trova la sua origine non nella diversità dei dati empirici ma nella mutevolezza delle forme del pensiero umano.

Nel tentativo di trovare una risposta soddisfacente, si cercò di individuare più o meno la struttura e le leggi dell'universo, il principio e la fine. Si trovano applicate

così le teorie le più avanzate e le più stravaganti. Ma rispecchiano ugualmente le forme del pensiero umano. Occorre anche costruire in queste cosmologie le condizioni al contorno anche per il mondo morale. Nell'universo si deve trovare posto anche per le abitazioni degli dèi, degli eroi, dei morti (beati e dannati) e di tutte le entità spirituali che determinate religioni creano. Il risultato è che non di rado l'universo si *eticizza*. Cioè si stabilisce un ordine etico nei vari livelli popolati dalle entità spirituali. Ne risulta una gerarchia prestabilita che in genere pone più in alto i più perfetti. Vediamo come già nella costruzione di una cosmologia "razionale", l'asse verticale serve a sistemare le divinità dal più basso al più elevato.

Ma è anche vero che molti elementi sono comuni a quasi tutte le cosmologie antiche: la vita è connessa di solito col caldo e colla luce, la morte con il buio e il freddo. Tutto trae origini da un insieme di elementi primordiali. Si tratta più spesso dell'acqua: per esempio le acque primordiali della Genesi. Ma l'acqua può essere negativa e quando è sotterranea viene identificata con la morte e il misterioso. L'Acheronte, per esempio, così come tutti i fiumi infernali dei greci. La cosmologia traeva le sue origini dalle narrazioni religiose e nei sistemi filosofici.

Nel mondo occidentale le prime teorie cosmologiche furono quelle di diversi astronomi e filosofi dell'antica Grecia. Si concepiva, secondo l'opinione la più diffusa, la terra immobile al centro dell'universo mentre il Sole, la Luna, pianeti e stelle ruotavano intorno ad essa incastonati in sfere concentriche. La principale esposizione di questo sistema, detto sistema geocentrico, fu data da Tolomeo, e prese giustamente il nome di sistema tolemaico (fu chiamato anche sistema aristotelico). Siamo nel II secolo dopo Cristo. Bisognerà aspettare la rivoluzione copernicana e più tardi ancora quella di Galileo per sistemare l'uomo nel sistema moderno. Si andava progressivamente da una cosmologia religiosa verso una cosmologia scientifica.

In questa prospettiva si colloca l'aldilà che costituì un importante serbatoio di immagini e fu uno dei campi più fertili e più produttivi dell'immaginario medievale. Si svilupparono tante immagini legate alla simbologia dell'aldilà: la scala per ascendere al cielo, la bilancia per pesare le anime (immagini che ritroviamo nell'escatologia musulmana), l'abisso infernale nel quale cadono le anime dannate. Rimane in ogni modo evidente che le rappresentazioni dell'aldilà medievale furono cristiane, con la

presenza rilevante di elementi pagani e di altre credenze orientali. Le rappresentazioni dell'aldilà si sviluppano tutte intorno all'angoscia della morte e del "luogo" dove le anime dovessero andare, secondo il comportamento avuto durante la vita terrena.

Si costruisce un sistema binario che distingue l'aldilà tra paradiso, luogo di delizie per i buoni e l'inferno luogo di supplizio per i cattivi. Il Giudizio finale sancisce poi definitivamente questa spartizione per l'eternità.

La Chiesa propone come modello *concreto* di resurrezione Cristo, morto ma resuscitato, visto inoltre come un Dio vittorioso dalla sua discesa negli Inferi (come ne testimonia il *Nuovo testamento*.)

In poche parole, si trattò di capire e rassicurarsi di fronte al grande mistero della morte, strutturare il mondo dell'aldilà e renderlo coerente. Strutturare l'aldilà significa dare anche una struttura alla società umana, in grado di rispecchiare l'ordine divino.

Per maggiore coerenza e rispetto alla simbolica dell'asse alto-basso, l'inferno è collocato sotto terra, mentre il paradiso è collocato in cielo. Al punto che paradiso e cielo sono diventati sinonimi.

Le principali caratteristiche dell'aldilà provengono da numerosi passi delle *Sacre scritture* (*Vecchio e Nuovo testamento*) oltre a raccogliere elementi di retaggi più antichi. La divulgazione e la conoscenza di questi due spazi opposti dell'aldilà si realizzò rapidamente attraverso i numerosi racconti di viaggi. I vivi potevano in questo modo avere testimonianze dei privilegiati che fecero il viaggio. Nell'antichità eroi famosi come Ulisse e Enea avevano già visitato l'aldilà. Ma San Paolo fu il primo personaggio cristiano, ad essere fisicamente rapito e a tornare tra gli uomini per raccontare la sua esperienza. L'apocalisse di Paolo costituisce così il prototipo dei viaggi nell'aldilà ed ebbe molto successo nel Medioevo. I racconti sono spesso visioni di monaci, beneficiari privilegiati. L'iconografia dell'aldilà presente in questi racconti proviene in gran parte da tradizioni più antiche. L*'Inferno* di Dante si ispira molto all*'Eneide* di Virgilio.

Come è stato rilevato dagli studiosi, tutte queste esperienze culminarono nel capolavoro dantesco, che raggiunge il più alto livello sia dal punto della coerenza strutturale, cioè la ripartizione degli spazi dell'aldilà, sia dal punto di vista linguistico, usando una lingua ancora in mutazione ma già felicemente padroneggiata.

Parlando di bilinguismo e pluristilismo dantesco ci si riferisce appunto alla sua straordinaria capacità o chiamiamola geniale intuizione linguistica[6] di usare tutte le potenzialità della lingua volgare, ancora in formazione.

II.2 La struttura della *Divina Commedia*.

II.2.1. L'Inferno

> *L'Inferno* per la sua stessa struttura risulta la cantica più realistica del Poema. I peccatori e le pene hanno un'estrema evidenza fisica. Si può dire che Dante rappresenti la realtà intensificata, esasperata, come continuo oltraggio di se stessa. In rapporto al grado del peccato e della pena, il realismo dantesco s'accentua da un cerchio all'altro, man mano che si scende nel fondo dell'abisso. […] È il trionfo espressivo della fisicità, della corporeità, della carne colpita, fustigata, strappata, dilaniata, snaturata, alla fine congelata, inerte, spenta.[7]

La dimensione tragica dell'inferno si raggiunge grazie ai personaggi che nell'orrore hanno conservato la luce dell'intelletto. Se l'inferno risulta la cantica più efficace, ciò è reso possibile attraverso la presentazione di alcune personalità di forte spessore psicologico e grande intelligenza. La luce dell'intelletto sussiste attraverso questi personaggi dalla personalità rilevante. Francesca, Ulisse, il Conte Ugolino. Sono loro, colti nel colmo della vitalità, che offrono la massima efficacia ammonitrice. Ovviamente più che se ci fossero solo gente vile e ignorante. Presentando personaggi dalla personalità spregevole nell'atto del peccato, la prima cantica sarebbe solo realistica. Ma è molto di più. "Nessuno ha intuito come Dante questa dialettica interna dell'eticità umana", la coesistenza del bene e del male, la perdizione e la salvezza. Il destino umano è costruito su questa perpetua oscillazione tra la volontà dell'altezza e il richiamo verso il basso. Nell'Inferno dominano i toni cupi e un linguaggio realistico e,

[6] Maria Corti ci fa notare che Dante nel *De Vulgari Eloquentia* , usa il concetto di "simplicissima sigma" cioè gli universali linguistici che conosciamo oggi attraverso il lavoro dei lingusiti, Chomsky in particolare.

[7] Salvatore Battaglia in *Letteratura e critica. Antologia della letteratura critica dalle origini al settecento,* G. B. Squarotti, A. Jacomuzzi, Firenze, Casa ed. G. D'Anna, 1990, p.95.

se necessario, anche volgare (Dante usa per ben due volte una parolaccia, nel canto XVIII e nel Canto XXV, uso che si giustifica con la volontà di essere più realistico).

Nell'inferno il paesaggio è sentito come il riverbero dello stato d'animo, per coloro che hanno privilegiato i piaceri terreni a scapito dell'anima immortale.

II.2.2. IL Purgatorio.

Il Purgatorio si trova "in bilico fra terra e cielo, fra dolore e attesa, con il corpo pesante e imprigionato nella pena e l'anima che si è fatta già leggera e pregusta, […] la propria libertà interna."[8]

Dante si trova nella sua ultima tappa prima di salire in *Paradiso*, e si nota proprio l'idea d'elevazione. Mentre per andare in *Inferno* Dante era sceso con Virgilio, fino al centro della terra, per accedere finalmente al *Paradiso* Dante deve salire. Perciò deve anche purificarsi

Io ritornai da la santissim'onda
Rifatto sì come pianta novella
Rinnovellate di novella fronda
Puro e disposto a salire a le stelle[9]

Si è leggeri quando si è privi di peccati, e solo a questa condizione è consentita la salita verso Dio. Pure Aristotele considera che solo l'anima priva di peccati è degna si salire verso Dio. Nella dottrina cattolica il Purgatorio è infatti il luogo dove le anime dei giusti, non totalmente purificate, completano l'espiazione dei loro peccati prima di salire in Paradiso. È nel Medioevo che il Purgatorio assume i tratti specifici che resteranno dominanti nella tradizione successiva, trovando inoltre ampio spazio nella pietà popolare e nella riflessione teologica. È dal Purgatorio che viene la parola purificazione, che indica il rito col quale, attraverso molte religioni, una persona, una cosa o un luogo si libera da un'impurità. Tra i simboli più ricorrenti all'interno dei riti di purificazione vi sono ovunque l'acqua e il fuoco.

[8] Salvatore Battaglia, op.cit. p.98.
[9] Purgatorio, V.II, canto

All'opposto dell'Inferno in cui si precipita anche fisicamente nel male e tanto si denuncia la gravità del peccato, nel Purgatorio il procedimento prevede la progressiva liberazione delle anime a mano a mano che si sale e il gioco del contrasto può essere ancora sottolineato opponendo sempre più la forte presenza della brutalità, dell'animalità delle anime condannate alle pene infernali opposto alla progressiva leggerezza e spiritualità delle anime che si purificano. Nel Purgatorio la pena è fondamentalmente morale, e colpisce perciò la natura spirituale e intellettiva degli individui e non più il loro corpo, anche se compaiono ancora pene fisiche.

L'espiazione avviene in un clima di speranza, che diventa la parola chiave, in opposizione e contrasto all'inferno. Si sviluppa la riflessione, in un'atmosfera di solidarietà, come passaggio necessario per raggiungere poi quella completezza e estasi mistica propria del paradiso. Uno dei grandi temi del purgatorio legato direttamente all'affermarsi della dimensione della spiritualità, della gentilezza e della cortesia è proprio quello della poesia e dell'arte.

Luogo intermedio dell'aldilà, luogo di speranza per la permanenza transitoria delle anime, annuncia un cambiamento necessario. Il Purgatorio è una montagna. La montagna ha un simbolismo vario ma sempre legato all'altezza e alla centralità. Più si avvicina al cielo e più diventa simbolo di trascendenza. È il punto d'incontro tra la terra (umana) e il cielo (divino). Riveste anche il simbolismo della scala che lega terra e cielo.

L'ascensione può rappresentare le varie tappe della vita mistica. La montagna è in ogni modo la via per entrare al cielo attraverso la purificazione dell'anima o più naturalmente la progressione umana che aiuta a raggiungere il meglio di se, l'esito più alto. La leggerezza rimane anche in questo caso la qualità necessaria al compimento di tale fine. Così le anime del Purgatorio durante l'ascesi delle cornici diventano sempre più leggere perché lavate dei loro peccati fino a poter salir in cielo, verso cui ogni uomo naturalmente tende a ritornare.

L'atmosfera perciò si rivela sensibilmente più gradevole anche per la dimensione del tempo che riacquista il valore del futuro, in altre parole quello della speranza. Si tratta ancora di uno spazio difficile da attraversare cioè la salita su una montagna molto ripida. Ma nell'inferno anche i demoni custodi si opponevano al suo

andare. Così la progressiva risalita porta alla definitiva smaterializzazione del corpo verso il paradiso, luogo d'ineffabile leggerezza e grazia, regno dell'amore e del Bene supremo. Nel Purgatorio domina un tono elegiaco che sottolinea il suo carattere di transizione e purificazione.

II.2.3 Il Paradiso.

Nella letteratura protocristiana con il termine paradisus (dal greco giardino) s'intese designare l'Eden o giardino delle delizie (paradiso voluptatis). La struttura del mondo celeste aristotelico-tolemaica deve in qualche modo, accordarsi con i dati della tradizione giudaico-cristiano. In altre parole, ogni nuova rappresentazione o ideologia deve fare il conto col passato. Molto della speculazione scolastica si misurerà anche in questo sforzo di concordia tra la cosmologia giudaico-cristiana e quella greco-araba.

In conformità con l'uso medievale del termine, Dante designa in generale con Paradiso il luogo di beatitudine eterna per le anime giuste, sede di Dio e delle corti angeliche, quello che egli percorre nella terza e ultima fase del suo viaggio ultraterreno. Ma il paradiso è anche l'insieme degli angeli e dei beati ed è la stessa beatitudine celeste, lo stato di felicità, di completezza spirituale, determinato dalla presenza di Dio. In senso proprio di luce divina.

Il paradiso è il luogo dell'ineffabile, della beatitudine dovuta alla vicinanza di Dio, della leggerezza suprema, laddove la pesantezza non esiste più, ove le anime hanno raggiunto il grado più elevato di incorporeità, la massima trascendenza. Insieme all'ascesa del corpo e dello spirito, Dante innalza anche lo stile. Il poeta sente appieno la difficoltà di esporre al lettore quanto ha visto nell'Empireo, e per quest'altissimo canto non gli basta più l'assistenza delle Muse, perciò invoca anche Apollo perché lo ispiri:

> O buono Apollo, a l'ultimo lavoro
> fammi del tuo valor sì fatto vaso,
> come dimandi a dar l'amato alloro.[10]

[10] Dante Alighieri, *La Divina Commedia, Il Paradiso.*

Dante tende felicemente ad alleggerire il tessuto verbale fino a farlo coincidere con le idee. Il Paradiso è scritto in un linguaggio che esprime la luminosità e la letizia propria dei beati. Ma ciò non esclude l'uso di parole "basse" e sono da rilevare la presenza di parole come *cloaca* al canto XXV.

Il volo di Dante attraverso i cieli è soprattutto conquista progressiva della Verità, la verità suprema essendo Dio. È un itinerario mistico e sapienziale. Dante che all'inizio del viaggio si trovava in una selva oscura, aveva perso la strada giusta vale a dire la Verità. La discesa nell'inferno, in antitesi, è una progressiva discesa verso uno spazio caratterizzato soprattutto da un'atmosfera cupa, priva di luce, metafora che sta ad indicare la condizione delle anime dannate che hanno perso "il ben dell'intelletto" in altre parole la visione di Dio.

Nell'architettura delle sfere celesti attraverso cui si compie l'ascensione di Dante, sono disposte secondo i loro meriti rispettivi, le anime beate che, alla fine, si riuniscono nell'Empireo.

La prossimità a Dio è descritta come un focolare di luce intensa.

Umberto Eco considera che l'uso fondamentale della luce destinata ad esprimere l'intelligenza ineffabile del paradiso non è stata un'invenzione dantesca, affermando che tutto il Medioevo, ingiustamente considerato come un periodo oscuro, era, infatti, già segnato da tanti colori. Colori presenti nella vita quotidiana ma anche nella poesia. Fa un'altra interessante osservazione sulla natura del paradiso. Sostiene che : "Il Paradiso dantesco è l'apoteosi del virtuale, degli immateriali, del puro software, senza il peso dello hardware terrestre e infernale, di cui rimangono i cascami nel Purgatorio".[11]

Questo passo ci richiama subito in mente un altro saggio, quello di Calvino, che discorre appunto di software e hardware quando vuole spiegarci la leggerezza.

[11] Umberto Eco, *Sulla letteratura*, Saggi Bompiani, Milano, 2002, p.29.

II.3. Spazio e tempo nella *Divina Commedia*.

Nella *Divina Commedia* la geografia reale e la geografia ideale si sovrappongono, anzi si rispecchiano l'una nell'altra. Come l'abbiamo già spiegato, durante il Medio evo il luogo della beatitudine eterna era posto universalmente sopra le nubi, e quello della dannazione e del dolore nel più profondo della terra.

Il sistema geografico adottato da Dante è quello seguito generalmente nel suo tempo e si trova negli scritti di Orosio, Isidoro e Brunetto Latini ed in quasi tutte le mappe antiche del mondo. Il mondo abitato era limitato al solo emisfero boreale, il resto era il "mondo sanza gente"[12]. Nell'emisfero meridionale non si trovava che la montagna del Purgatorio.

Per ciò che riguarda l'idea del tempo riprendiamo l'analisi di Bachtin, per cui la *Divina Commedia* fa parte di quelle opere medievali che presentano un grande interesse rispetto al problema del tempo.

> L'influsso della verticalità ultraterrena medievale qui è estremamente forte. Tutto il mondo spazio-temporale è sottoposto qui a un'interpretazione simbolica. Si può dire che il tempo vi è totalmente escluso dall'azione. […]. In Dante il tempo reale della visione e la sua coincidenza con un momento determinato del tempo biografico (il tempo della vita umana) e storico ha un carattere puramente simbolico[13].

Nella *Commedia* è palese la percezione della fine di un'epoca. Da questa intensa percezione deriva la volontà di offrirne una sintesi critica e di rappresentarne tutte le contraddittorietà. Questa contraddittoria varietà, Dante la fa salire e scendere, la allunga in senso verticale, spiega Bachtin.

> Questo allungamento del mondo (mondo storico per natura) in senso verticale è realizzato da Dante letteralmente con forza e coerenza geniali. Egli costruisce un meraviglioso quadro plastico di un mondo che intensamente vive e si muove salendo e scendendo lungo la sua verticale: i nove cerchi dell'inferno sotto la terra, sopra di essi i sette cerchi del purgatorio e, più in alto ancora, i dieci cieli. La rozza materialità degli

[12] *Inferno*, Canto XXVI, v. 117.
[13] Bacthtin Michail, *Estetica e romanzo*, Biblioteca Einaudi, Torino, 2001, p.303.

> uomini solo in basso e soltanto luce e voce in alto. La logica temporale di questo mondo verticale è la pura simultaneità di tutto.[14]

In questa disposizione verticale rispetto all'asse basso alto si riassume tutta la visione medievale del mondo, dipendente totalmente da una concezione religiosa. La verticalità lega due mondi: il mondo celeste e il mondo terreno e sotterraneo, la profondità con l'altezza, in un infinito movimento di andata e ritorno. Questo movimento è anche quello dell'immaginario umano come ne testimoniano le numerose immagini di caduta e di volo che ritroviamo nella letteratura, ma non solo. Se cadere non necessità sforzi particolari, innalzarsi richiede invece sforzi immensi, e perciò raggiungere una cima o riuscire a volare è sempre una ricompensa. L'asse verticale è quello della dialettica: determinismo contro liberazione.

Bisogna precisare a questo che non fu Dante ad immaginare questa possibilità di viaggiare attraverso il mondo dell'aldilà. Infatti la tradizione letteraria di viaggi agli Inferi, risale all'*Ulisse* di Omero e all'*Eneide* di Virgilio. Sappiamo tutti più o meno con precisione in quali circostanze Dante inizia il viaggio. Nell'anno del Giubileo, Dante smarritosi nella selva oscura dei peccati, comincia la progressiva salita del dilettoso monte, quando vede il suo andare impedito da tre fiere, simboli rispettivamente della lussuria, della superbia e dell'avarizia. Ostacolato e quasi costretto a tornare indietro gli appare l'ombra di Virgilio, poeta e simbolo della Ragione, che lo esorta a prendere un'altra via per salvarsi. Inizia allora lo straordinario viaggio nell'aldilà, opera geniale, rifugio e utopia di un Dante che spera un mondo salvato dal peccato, governato dalla giustizia e dall'amore.

La prima terzina dell'Inferno imposta la dimensione esteriore del tempo e dello spazio: meta della vita, la foresta oscura e la dimensione interiore e tragica cioè lo smarrimento, lo stato di peccato.

La selva selvaggia è la condizione di errore e oscurità dell'animo umano, e alla selva corrisponde il sonno che ottenebra la mente. E infatti la selva, il colle e il sole prefigurano i tre regni che Dante visiterà. La lonza è rappresentata nella sua

---

[14] Ibidem, p.303-304.

leggerezza perché volubile e rapido è il vizio che raffigura. Paolo e Francesca sono nel canto quinto due anime leggere perché colpevoli di lussuria.

La lupa invece, racconta Dante, "mi porse tanto di gravezza" cioè pesantezza, da non riuscire più a salire.

Il viaggio di Dante è scandito da continue soste durante le quali il viaggiatore incontra le anime e dialoga con loro. I verbi di moto e i sostantivi riferiti al viaggio sono frequentissimi. Dante compie il viaggio con il corpo, e il corpo umano che egli porta nell'aldilà è protagonista con il suo peso e i suoi limiti fisici. Il viaggio è reso poi difficile, soprattutto nell'Inferno, dalla necessità di superare ostacoli e passaggi pericolosi.

La prima cantica, l'Inferno, descrive la progressiva discesa del poeta attraverso i nove cerchi infernali. È la cantica che ha goduto di maggior popolarità, forse anche perché i lettori sentono più vicine le colpe e le debolezze dei peccatori. I dannati appaiono paradossalmente molto più umani. L'Inferno è il doloroso regno, e lì domina lo stile umile o volgare (anche se non è assente la dolcezza poetica del dolce Stilnovo, che si esprime per esempio nel linguaggio raffinato di Francesca da Rimini).

La progressione nella discesa si realizza in numerose tappe, ad indicare la discesa verso i peccati più gravi e i peccatori maggiormente puniti. I dannati sono divisi secondo le tre cattive disposizioni: l'incontinenza, la bestialità e la malizia.

L'Inferno è caratterizzato dall'assenza di luce, che esprime simbolicamente la mancanza della luce divina, nonché dalla discesa verso gli abissi della terra, e quindi il progressivo abbassamento. L'inferno è la ripetizione eterna del dolore e della punizione fisica. Una prigione carnale e temporale perché i dannati vivono solo nel passato, privi di speranza.

La punizione dei dannati varia secondo la natura del peccato, applicata secondo la legge divina del *contrapasso,* cioè per contrasto o per somiglianza. La prima cantica è un viaggio nel mondo dei morti. I personaggi vi sono rappresentati con drammaticità, ancorati alle loro colpe, senza pentimento, con passioni ancora vive.

Il Purgatorio, come luogo intermedio dell'aldilà, luogo di speranza[15] di salvezza attraverso l'espiazione è una concezione medievale. In posizione antitetica all'Inferno,

---

[15] In opposizione all'Inferno, luogo di non-speranza "Lasciate ogne speranza, voi ch'intrate".

esso è un'alta montagna nell'emisfero opposto a Gerusalemme, in mezzo all'Oceano, divisa in tre zone: l'Antipurgatorio, il Purgatorio, diviso in sette cornici, e infine il Paradiso terrestre, foresta luminosa e luogo di redenzione. Dante descrive nella seconda cantica, definita anche la cantica dell'amicizia, la faticosa ma ricompensata salita attraverso le sette cornici, culminante nel Paradiso terrestre. Qui le anime devono liberarsi non dal peccato ma dalle inclinazioni colpevoli. Il Purgatorio incoraggia il movimento ascendente. L'ascesi[16] tirocinio spirituale e fisico che, attraverso il digiuno, l'isolamento, le meditazioni e la preghiera, procura la perfezione interiore e il distacco dal mondo e dagli istinti.

La nozione di purificazione è essenziale. Essa avviene in tre modi: la pena, assegnata sempre secondo il principio del contrappasso, la preghiera, che è corale e scelta secondo la condizione delle anime, e gli esempi positivi o negativi, tratti dai testi sacri, che sono scolpiti o detti da voci misteriose o gridati dalle anime e le guidano alla riflessione.

Dante stesso, di cornice in cornice, si libererà delle sette P incise sulla sua fronte dall'Angelo custode della porta del Purgatorio finché giungerà alla purificazione totale nel Paradiso terrestre. La salita del monte rappresenta il duro cammino della penitenza che si conclude con la confessione, la vera *ascesi*, che Dante percorrerà con Virgilio fino all'incontro con Beatrice.

In questo regno, i purganti sono sospesi tra il ricordo delle colpe passate e la certezza della salvezza, godono perciò della speranza.

Da questa diversa condizione spirituale nasce una diversa rappresentazione dell'atmosfera e dell'ambiente: spazi aperti, albe e crepuscoli, simbolicamente tempi di transizione, di speranza, di memoria. La condizione intermedia dei peccatori, trepidi ed ansiosi e nello stesso tempo confortati dalla solidarietà e dalla comune speranza è rispecchiata dallo stile con le particolari scelte lessicali, le similitudini, i toni e i ritmi musicali, una vera e propria "poesia dell'indefinito"

Il Paradiso è la ricompensa dei beati, che nella contemplazione di Dio trovano la loro suprema estasi mistica. Nel Paradiso domina lo stile alto. Ultima cantica e anche ultima tappa del viaggio per il poeta, che almeno per un attimo giunge alla

[16] Dal latino tardo ascesi (n), dal greco Askesis 'esercizio', da skeo, 'io esercito')

conoscenza del mistero divino. Il paradiso è inoltre caratterizzato da una particolare atmosfera spirituale. Dante dà molto più spazio in questa cantica, fin dall'inizio, ai grandi temi filosofici e religiosi, ai problemi dell'amore divino, della predestinazione e del libero arbitrio. Queste problematiche possono essere risolte solo nella "città di Dio", illuminata dalla "luce" o Verità divina.

A differenza dell*'Inferno*, cantica della realtà corporea, della sofferenza fisica, dall'atmosfera cupa ma dai paesaggi quasi terreni, nel paradiso mancano descrizioni paesaggistiche, e anche le anime mancano di ogni aspetto fisico e si manifestano in varie forme luminose come ad esempio l'aquila o la croce.

Nel canto I del *Paradiso* si concentrano i temi centrali della cantica che verranno sviluppati in seguito e soprattutto il tema dominante della potenza divina:

"La gloria di colui che tutto muove
Per l'universo penetra, e risplende
In una parte più e meno altrove"

Qui il viaggio del pellegrino Dante diventa tutto spirituale e perciò anche difficile da raccontare con parole umane. Il paradiso si *materializza* attraverso suoni e luce ed è ovvio che sono temi difficili da sviluppare sul piano del pensiero e su quello della poesia. Grazie alla sua straordinaria padronanza del linguaggio e alla bellezza delle immagini, legate in gran parte alle sensazioni auditive e visive, Dante coglie ed esprime l'armonia dei cieli e l'intensità della luce.

Invoca l'aiuto di Apollo per riuscire nell'impresa di raccontare la bellezza ineffabile e la serena armonia del Paradiso, in una parola, evocare l'Amore "che move il sole e l'altre stelle".

Sia nello stile che nella tematica è presente la dialettica del peso e della leggerezza.

L'altro aspetto che vogliamo sviluppare e coerentemente con ciò che abbiamo detto prima, è la dualità intrinseca a ogni uomo. Per esprimerlo con le parole di Battaglia:

> Essi [i personaggi più rilevanti dell'Inferno] raffigurano al vivo e nell'urgenza della storia il duplice destino dell'uomo, il suo bivio pitagorico nato per le virtù ed esposto al peccato. Il terribile fascino che ne discende, consiste, appunto, nell'esperienza bifronte degli uomini: di non essere, cioè, né soltanto peccatori né soltanto virtuosi, ma di nutrire dentro all'animo il vizio e la qualità, la violenza e l'intelletto, il fato e la scelta, la prigione e la libertà: e di non averne saputo riconoscere la frontiera, di essere mancati al cimento dell'elezione, al privilegio del libero arbitrio. Nessuno ha intuito come Dante questa dialettica interna dell'eticità umana[17].

In questa dialettica interna propria dell'uomo sta la sua forza e la sua fragilità. La sua capacità di elevarsi coesiste con la possibilità di *cadere* nel peccato. Il libero arbitrio, come idea e capacità intelligente di scelta è la più grande forza dell'intelletto umano. Sostenuto dalla fede, unico e insostituibile pendant della ragione, l'uomo può guadagnarsi il paradiso. La ragione da sola non basta. E così giunto alla cima della montagna del Purgatorio, Virgilio simbolo della ragione, dovrà lasciare Dante per cedere il posto di guida a Beatrice, degna anima beata, colei che era "venuta da cielo in terra a miracol mostrare"

Fino a questo punto abbiamo cercato di presentare la *Divina Commedia* e tutti gli aspetti legati alla dualità della sua struttura. Ora invece prendiamo in esame le immagini di leggerezza che abbiamo rilevato prima nello spazio infernale poi nel Purgatorio e infine nel Paradiso.

II.4. Le immagini di leggerezza nell'Inferno.

Il tempo e lo spazio sono le due dimensioni, i limiti entro i quali si costruisce l'opera letteraria. Così ogni spazio attraversato da Dante appartiene al mondo dell'aldilà, le cui regole sono dettate da Dio. Entro lo spazio e il tempo dell'inferno si crea la pesantezza dell'atmosfera infernale. Il tempo non esiste in inferno e i peccatori sono puniti per l'eternità. Lo spazio, che è difficilmente attraversabile, costa molta

[17] Salvatore Battaglia, *Introduzione alla poesia della Commedia,* in *Letteratura e critica, Antologia della critica letteraria dalle origini al Settecento,* Giorgio Barberi Squarotti, Angelo Jacomuzzi, Firenze, Casa editrice G. D'Anna, 1990, p. 96.

fatica ai due pellegrini. Già nei primi versi del primo canto, Dante è perso in una selva oscura e intricata, dalla quale si esce a fatica. Segue una successione di luoghi "negativi" e fastidiosi: fiumi dalle acque stagnanti, fangose e scure, simili a palude del canto III, il castello circondato da sette cerchia di mura del Limbo del canto IV, la caverna dei lussuriosi del cantoV, di nuovo una selva intricata e spinosa nel secondo girone del settimo cerchio del canto XIII, e infine la ghiaccia, dove Lucifero è conficcato fino all'ombelico.

Il percorso segue un itinerario che porta il pellegrino verso il centro della terra. Questo primo spazio è l'inferno, posto nel centro della terra. A questa discesa verso gli abissi è legata tutta la simbolica della caduta punitiva e della negatività umana. Il peccato è comunemente associato alla pesantezza e allo sprofondamento. Ben nota è l'espressione *cadere nel peccato*, usata comunemente per indicare una persona che sbaglia.

Se la leggerezza è di solito una qualità o almeno un attributo simbolicamente positivo, esistono nell'inferno varie immagini di leggerezza negativa. Nel caso del quinto canto, di cui parleremo adesso, la leggerezza degli amanti può essere interpretata in due sensi.

Inferno, Canto V, verso 75 .

Il canto quinto dell'inferno è uno dei canti più famosi, più studiati e commentati ma anche e soprattutto uno dei più belli e più emozionanti. La dolce passione, che unisce i due amanti anche in mezzo alle tenebre infernali, non può certamente lasciare nessun indifferente. Francesca appare, secondo la critica, più reale di Beatrice e più di una semplice attrazione. Francesca è secondo Francesco de Sanctis la prima vera protagonista della letteratura italiana. Penetrati nel cerchio dei lussuriosi, l'attenzione di Dante viene attratta da due anime che al contrario delle altre volano unite. Il poeta allora esprime il desiderio di parlare con loro. Le due anime escono allora dalla bufera, che non si ferma, staccandosi dalla schiera dov'è Didone per volare verso il poeta. Inizia il dialogo tra Dante e Francesca che racconta tra le lacrime come tutto accade.

Dante rimarrà colpito perché scopre che l'amore teorizzato dal Dolce stilnovo come strumento di elevazione spirituale può portare invece alla morte.

Il canto comprende due parti legate. Se partiamo da ciò che il poeta Ezra Pound sostiene a proposito della commedia:

> Leggendo la Commedia conviene quindi considerare le descrizioni dantesche delle azioni e delle condizioni delle ombre come descrizioni di stati mentali in cui gli uomini erano in vita e nei quali sono destinati a rimanere dopo morti; il che vale a dire che le personalità interiori stanno visibili davanti agli occhi dell'intelletto di Dante[18]

In questo canto viene messa in avanti la leggerezza delle due anime che volano unite nella bufera infernale. Se le due anime appaiono leggere allora forse questa leggerezza è il segno tangibile del loro amore umano. L'unica traccia rimasta in mezzo alla tempesta infernale, qualcosa di trascendente, l'amore che continua a esercitare il suo ascendente e si manifesta attraverso la loro leggerezza. È il segno di uno stato unico. Il loro stato mentale in cui erano in vita è questo: uno stato di leggerezza amorosa, sentimento comune a tutti gli innamorati. Dante vede e capisce subito quest'aspetto, che non può essere cancellato neanche dalle bruttezze dell'inferno. Bisogna pure stare attenti e tenere conto durante la lettura del doppio io, *agens* e *auctor*, cioè l'io dell'autore e l'io del personaggio. Per la comprensione di questo canto, nel quale Dante condanna e assolve, bisogna considerare la complicità affettiva che Dante manifesta nei confronti dei due amanti e che lo commuove fino a farlo svenire.

Il tema della leggerezza sembra apparentemente minore ma racchiude in realtà un significato più complesso. Il canto è quello dei due amanti infelici e colpevoli, Paolo e Francesca, ma che nell'immaginario dantesco non saranno privi della grazia di volare leggeri e della felicità di essere uniti anche nella morte. Considerando che Dante non ha mai conosciuto la felicità di un amore condiviso, egli crea questo poema per parlare di Beatrice, per rendergli omaggio. Ma se dovesse sussistere una parte

---

[18] Ezra Pound in *Letteratura e critica,* op.cit., p.109.

carnale di quest'amore, quella illecita, allora Paolo e Francesca potrebbero esserne lo specchio. Loro sono quello che Dante non sarà mai.

Si discute ancora abbastanza, non solo sul modo nel quale Dante li presenta, ma anche a proposito della sua reazione dopo aver ascoltato la loro storia. Francesca ci riporta con una lingua raffinatissima tipica del dolce stil novo la sua commovente e controversa passione. Oltre a presentare il luogo della sua nascita, Francesca espone e riprende alcuni dei concetti base dello stil novo: " Amor ch'al gentil cor ratto s'apprende".

Notiamo che due tipi di uccelli introducono le immagini legate al volo.

I due paragoni che troviamo al verso 40 e al verso 46 "E come" "E come" col comune ma variegato motivo del volo. A ciascun paragone è assegnato un suo proprio compito: il volo degli stornelli sincopato e irregolare, cerca di chiarire il vorticare delle anime nella bufera. Gli stornelli non governando le proprie ali hanno un volo disordinato e irregolare. Le gru rappresentano un altro aspetto del volo. Sono uccelli con forte strepito d'ali e di canto come viene già menzionato da Virgilio nell'*Eneide*. Un volo irregolare ma governato dal volere, e con grida forti e lamentose. Notiamo pure che, se tutte le anime dei peccatori carnali sono "leggere", diversa è la leggerezza attribuita a Francesca e Paolo.

Il volo degli uccelli, il vento e la bufera annunciano la leggerezza delle due anime. In ogni modo possiamo affermare che Dante crea un'atmosfera propizia. Ma in questo canto la leggerezza sembra assumere un significato doppio e ambiguo.

Positiva e negativa insieme, la leggerezza di Paolo e Francesca ci racconta già tutta la loro storia con tutte le sue contraddizioni. Amore e peccato, ragione e passione. In un medio evo che canta l'amore, ma condanna l'infedeltà e l'incostanza, soprattutto femminile, la leggerezza può essere il segno di una mancata volontà e del cattivo uso della ragione. La leggerezza delle anime dannate è tutt'altro che sinonimo di libertà. Perché quelle anime travolte, cioè trascinate di qua e di là dal vento infernale senza sosta non possono più scegliere. In un'eternità senza scampo tale da confermare l'iscrizione sulla porta dell'inferno "Perdete ogni speranza voi ch'entrate" significa l'eternità della colpa. Quello stato di leggerezza viene richiamato dallo stato di sospensione in cui si trovano le anime, come Virgilio, sospeso nel Limbo.

Dante come poeta del Dolce stil novo porta al culmine una poesia caratterizzata dalla novità e dalla dolcezza in cui la tematica amorosa occupa un posto centrale. L'amore è il principio assoluto cui il poeta, dotato di *cor gentile* tende per elevarsi spiritualmente, grazie al potere salvifico del saluto e dello sguardo della donna-angelo. Il sentimento amoroso appare quindi come via privilegiata di elevazione morale. In una lingua soave e piana, i poeti del Dolce Stilnovo riescono a dire l'ineffabile: l'ineffabile bellezza della donna amata, la sua perfezione morale e del conseguente elevamento dell'amore terreno a quello divino.

In questa rappresentazione della vita psicologica la loro arte è veramente, se pur più povera di colore e di concretezza, più intima anche e più sottile.

La novità della loro lingua è piuttosto in una voluta ricerca di levità fantastica e di rarefazione spirituale, per cui ogni immagine ed ogni parola ci trasportano in un mondo ideale e raffinato, dove i sentimenti si sviluppano nella purezza incontrastata della loro linea e nulla di corporeo viene mai a toccarli e a sminuirli. Cavalcanti, raggiunge il culmine di quell'arte che gli permette di creare atmosfere sospese nel tempo e nello spazio, ove i vari elementi appaiono come *spiritelli* disincarnati e leggeri, privi di qualsiasi realtà corporea, così come appare anche la donna amata.

Dante compone tutta la scena e immerge il racconto della bella Francesca in un'atmosfera di tenera e dolce compassione : mentre uno spirito racconta l'altro piange. Il volo degli innamorati è leggero (l'amore è anche leggerezza se pensiamo a Cavalcanti o alle parole del Mercuzio di Shakespeare) e aereo. Richiamati dal poeta, si avvicinano simili a due colombe. La colomba, altro uccello presente nella similitudine: "quali colombe……".

La colomba, di solito assunta come simbolo della purezza e della delicatezza nel linguaggio amoroso, porta pace, armonia e speranza. È presente come immagine virgiliana e anche nell'iconografia cristiana. Rappresenta la sublimazione dell'istinto e in particolare dell'eros. Profondamente buona la metafora della colomba è da sempre usata nel linguaggio amoroso[19]. (Sulle immagini ornitologiche nella *Divina Commedia* ha commentato Ma sarebbe sbagliato in questo canto conservare solo il significato

[19] Sulle immagini ornitologiche presenti nella *Divina Commedia* ha commentato Osip Mandel'stam, *Sulla poesia*, Op.cit. p.132

positivo della colomba. Qui sembra essere sinonimo di lussuria, in quanto l'amore conduce gli amanti all'incapacità di trattenersi dal peccato.

La leggerezza del volo, l'uso della parola colomba per indicare i due cognati colpevoli rende questo passo dell'inferno particolarmente bello e doloroso. Le due anime strette l'una all'altro, condizione particolare di queste due solo anime nella lunga riga di anime che si susseguono l'un l'altra isolatamente. Questa vicinanza, essendo l'Amore anelito dell'amante a congiungersi con la cosa amata, secondo l'idea già espressa nel *Convivio,* è simbolicamente indicativa di un amore eccezionalmente intenso. Dante condanna ma non rimane insensibile all'amore che unisce quei due.

Forse prova invidia, suggerisce Borges, per quell'amore che gli fu rifiutato in terra. La Beatrice che Dante ritroverà nel Paradiso, appare invece come una figura terribile. Una figura diversa dalla dolcezza triste e nobile di Francesca. Una leggerezza, quindi, che assume una forte ambiguità, nel senso che le anime portate dal vento sono di una leggerezza che non potrà mai significare libertà o purezza dell'anima. Le anime sono prigioniere della bufera infernale e trascinate di qua e di là non godono di questa leggerezza.

E se bisogna riconoscere che tutte le anime sono leggere al vento, Dante ha inteso introdurre una precisa determinazione, un fatto simbolicamente significativo della particolare natura di questi due lussuriosi. Il segreto significato della levità di Paolo e Francesca è nella distinzione degli incontinenti in "excessivi idest praevolantes" e in "debiles" che Dante ha tratto dall*'Etica* di Aristotele o dal commento tomistico ad essa. L'essere *sì leggeri* al vento significa che Paolo e Francesca appartengono alla categoria dei "praevolantes", cioè alla categoria degli amanti che, dopo lunga resistenza, a un certo momento, per un fatto accidentale (la lettura di un romanzo per Paolo e Francesca) sono travolti dall'impetuoso e imprevedibile traboccare della passione[20]. Ma come l'abbiamo già segnalato forse tutte le contraddizioni apparenti si risolvono nel fatto che nella *Divina Commedia* ci sono due aspetti dell'autore : il Dante protagonista e il Dante autore: il protagonista compatisce mentre l'autore giudica.

[20] La Divina Commedia, a cura di Daniele Mattalia, edizione Rizzoli, Milano 1960.

Inferno Canto IX, vv.52-81

Dante e Virgilio per penetrare nella città del fuoco aspettano l'arrivo dell'emissario divino, un angelo che passerà con gran leggerezza e maggior potenza insieme, lasciando le piante asciutte, cioè senza bagnarsi i piedi, ricordandoci l'immagine di Cristo che camminò sulle acque. L'angelo, con un'umile verga rivestita della potenza divina, apre la strada e supera le minacce dei diavoli e delle tre furie. La leggerezza dell'angelo non gli toglie potenza, anzi, fa tutt'uno con esso. Gli angeli sono i messaggeri di Dio e ne trasmettono gli ordini. Dotarli di un corpo etereo è la manifestazione della Sua volontà in qualsiasi luogo. La leggerezza dell'angelo può essere vista come una manifestazione della volontà divina oppure la volontà divina che si esprime attraverso la leggerezza dell'angelo che passa sopra lo Stige. Il verso 81 "passava…asciutte" è un verso piano e potente nel ritmo, in contrapposizione col fuggire delle anime, come foglie al vento. Il passo leggero, sicuro e potente dell'angelo colpisce l'immaginario del lettore oppresso dalla pesantezza infernale. Il male non sfiora neanche minimamente chi appartiene alla città di Dio (vedere il volo di Mercurio sull'Averno nella *Tebaide* di Stazio).

In questo volo o passo leggero si esprime tutta la volontà di non entrare in contatto con l'impuro mondo infernale. La pesantezza delle figure infernali, le loro grida, l'arroganza e la mostruosità appaiono confrontate e contrapposte come inutili, derisorie e non segno di potenza bensì di debolezza. Una falsa vitalità contrassegna le creature infernali, che sono in un movimento rallentato, un movimento che crea confusione e paura.

Nel verso 104, Dante e Virgilio sono finalmente liberi di muovere i piedi cioè di continuare la loro strada. La venuta dell'angelo gli ha liberati, dopo tanta angoscia, dei demoni che impedivano il loro camino. Entrano senza alcuna guerra, e questo verso mostra la totale vittoria dell'angelo. L'angelo manifesta la sua potenza nella distanza che conserva in tutta la sua non partecipazione al mondo infernale, nell'espressione di una volontà che arriva da lassù.

Canto XII. Vv. 56-57.

L'immagine dei Centauri, che Dante lancia a correre lungo l'arcuata fossa del sangue, sprigiona una visione di nitida, agile, elegante bellezza. I centauri sono figli di Issione e Nefele (nuvola). Anche in questo canto la leggerezza è segno di mobilità e velocità.

Canto XVII.

È l'incontro con gli usurai. In questo canto si passa dall'inferno superiore e medio a quello inferiore dove prevale, secondo la critica, un tono comico. Il canto è suddiviso in tre parti: l'apparizione di Gerione, il mostruoso drago, simbolo della frode, il colloquio con gli usurai, e la partenza al volo dei due pellegrini per discendere verso il nuovo cerchio. E questo è un punto particolarmente importante da esaminare.

Il volo è caratterizzato da un potente realismo. L'andamento narrativo di questo canto è tutto distaccato e tranquillo. La consistenza del canto è affidata alle sensazioni fisiche: dalle similitudini iniziali che presentano il mostro come una nave e ne descrivono la forma o più esattamente le forme (perché Dante lo raffigura come mostro di un corpo solo, nel quale sono congiunte tre nature: di uomo, di serpente e di scorpione) alla presentazione animalesca degli usurai, fino alla descrizione del volo nell'oscuro abisso. L'ultima sequenza è descritta con straordinario realismo, tra il vento causato dalla discesa e i suoni di pianto che salgono dal basso. Dante, mentre Gerione spicca il volo, trema e richiama due personaggi mitologici, protagonisti di tentativi di volo falliti: Fetonte[21]e Icaro[22].

Dal commento di Mandels'tam si ricorda al lettore quanto il sogno di volo era presente anche durante il Medioevo:

> I contemporanei di Dante erano divorati dall'ansia del volo non meno che dall'alchimia; anelavano a fendere lo spazio. L'orientamento è perduto, non si vede più nulla. Davanti solo la schiena tartara, la spaventosa vestaglia damascata della pelle di Gerione. La velocità e la direzione si possono intuire solo dall'aria che sferza il

[21] Figlio del Sole e di Clilmene, volle guidare i cavalli del padre ma, uscito dal proprio cammino fu fulminato da Giove e precipito nell'Eridano.

[22] Icaro figlio di Dedalo. Ved. Capitolo I.

> viso. La macchina volante non è stata ancora inventata, i disegni di Leonardo non esistono ancora, ma il problema della discesa planata è già risolto. […] la sete del volo, suggerita dall'orientale motivo ornamentale, che volge la materia del canto verso la novella araba e la tecnica del tappeto volante[23].

Nel *Decameron* di Boccaccio per esempio troviamo nella nona novella della decima giornata il volo di messer Torello, che attraversa il Mediterraneo addormentato su un letto magico. Con questo volo dobbiamo vedere l'entrata dell'Oriente, nell'immaginario occidentale.

Inferno, Canto XXI ,verso 33.

In questo canto animatissimo i diavoli si offrono di fare da scorta a Dante e Virgilio. In questa quinta bolgia (descritta nei canti XXI e XXII) Dante dà spazio, nome e voce ai diavoli come sono raffigurati nell'immaginario popolare cioè neri, alati e con forche e uncini. Lo sviluppo narrativo di questo canto è inoltre impostato in chiave comica e grottesca. La scelta del registro comico è consapevole perché Dante intende stendere un velo di scherzo e prendere le distanze con il doloroso episodio del suo esilio da Firenze. Il comico possiede la capacità di alleggerire e prendere le distanze con un evento tragico.

La narrazione del canto XXI è divisa in tre grandi sequenze:

Troviamo quindi la descrizione della bolgia, la scena tra Virgilio e i demoni, e infine Dante, rappresentato come bersaglio delle beffe.

Per molti critici è giusto leggere questi due canti in chiave autobiografica perché Dante ne è il vero protagonista e "Il Dante protagonista sta ora fra i demoni […] proprio come il Dante storico stette un girono inerme tra i fiorentini accaniti contro di lui"[24] .

La leggerezza infernale, è un attributo posseduto anche dagli esseri malvagi come le streghe o le anime dannate. Non è una qualità specifica delle anime buone, nel senso

[23] Osip Mandel'štam, *Sulla poesia*, Bergamo, Tascabili Bompiani, 2003, p.135.
[24] Dante Alighieri, *La divina commedia, Inferno*, commento di Anna Maria Chiavacci, p. 622.

che se l'anima ha bisogno di diventare leggera per salire in paradiso, si tratta di una metafora per parlare di un'anima che si è lavata dei propri peccati .

Dante osserva l'avvicinarsi di un diavolo nero "correndo su per lo scoglio venire […] con l'ali aperte e sovra i piè leggero". La figura del diavolo appare vivace e le ali aperte sono quelle ali di pipistrello, tipiche delle rappresentazioni popolari cui si raffiguravano i diavoli. Esiste quindi un volo positivo, quello degli uccelli, degli angeli, delle anime beate, dei profeti e degli sciamani ed esiste un volo negativo quello tipico dei pipistrelli[25] per esempio. Le sue ali sono connotate alle rappresentazioni degli abitanti dell'inferno.

Questi versi, che esprimono il movimento veloce e leggero del diavolo, sono posti quasi a ricordare l'angelo che fu, commenta la Chiavacci. La figura è terribile, ma non priva di una sua bellezza diabolica. E sulla bellezza diabolica abbiamo già evocato il volo di Marguerite nel romanzo di Boulgakov. Sul volo infernale possiamo anche citare questo verso di Montale, che ricorda la visita di Hitler a Roma dicendo: " È passato a volo un messo infernale"[26] (poeti italiani, p.269)

Inferno, Canto XXX, v.82

Questo secondo canto dedicato ai falsari chiude la serie di Malebolge. È un canto che presenta problemi sia al lettore che al critico per i molti contrasti che racchiude: di stile, di persone, di tempi. Ma i contrasti se studiati in ordine sembrano da soli portare una risposta, in quanto la coerenza di questo canto è costruita sulla compresenza della tragedia e della commedia. L'inizio tragico e il finale più basso stanno ad indicare l'uguaglianza dell'uomo nella prospettiva dell'aldilà, sia esso infame peccatore o anima beata.

L'aggettivo leggero in questo canto "S'io fossi pur di tanto ancor leggiero" significa agile nel movimento. Cioè agile a muoversi. A parlare è mastro Adamo, che falsificò il fiorino di Firenze.

---

[25] Per il poeta francese Victor Hugo, il pipistrello è un essere maledetto che personifica l'ateismo.
[26] Montale Eugenio, in *Poeti italiani, Il Novecento*, Firenze, G.B. Palumbo editore, 1994, p.269.

II.5. Le immagini di leggerezza nel Purgatorio

Possiamo proseguire ora passando alle immagini di leggerezza che troviamo nel Purgatorio.

Purgatorio, Canto II, v.41.

Questo canto si svolge come in uno stato di sospensione, tra terra e cielo al limite dei due mondi. Su questa spiaggia, in un momento di pausa tra gli orrori appena visti nell'inferno e il purgatorio, Dante e Virgilio sono incerti del cammino come due pellegrini sperduti. A questo momento di sospensione e attesa risponde l'arrivo della nave dell'angelo con le anime dei salvati. La figura angelica presenta il mondo divino che chiama con tutta la sua bellezza. Il mondo terreno ancora trattiene con i suoi dolci legami, ma è appare già lontano.

L'angelo chiamato "uccel divino" [27]viene a riva "con un vasello snelletto e leggero". Questa nave, di lieve legno, veloce e senza peso è il contrasto della barca di Caronte, il nocchiero infernale, che trasporta le anime dei dannati.

Purgatorio, Canto IV, v.92

In riferimento alla montagna che devono salire Dante pone il problema che lo angustia cioè come salire il monte del purgatorio. Al che Virgilio risponde che al cominciare la salita dal basso è molto faticoso, ma più si va avanti e tanto meno riesce penosa e quando finalmente sentirai quella salita soave e leggera allora sarai giunto alla fine di essa. Il significato allegorico risulta molto chiaro: se all'inizio la via della virtù appare dura e difficile, ma poi via via che si acquistano le giuste abitudini, il proseguire su questa strada diventa sempre più facile e significa che sei arrivato alla pienezza della virtù e alla perfezione.

Purgatorio, Canto VIII, v. 21

Il canto ottavo è il canto dell'esilio per eccellenza**.** E l'aggettivo leggero appare col significato di facile:

[27] Il demonio invece è detto *malvaggio uccello(Inf. XXII, 134)*. Le ali sono segno della loro comune origine.

Aguzza qui, lettor, ben li occhi al vero,
ché'l velo è ora tanto sottile,
certo che'l trapassar dentro è leggero

Infatti Dante esorta il suo lettore a stare attento alla scena da lui raffigurata, perché sotto il velo allegorico, si cela un vero importante. Ma, egli dice, questa volta è facile (leggero) attraversare il velo, perché esso è così sottile, quasi trasparente. E questa è una scena di tentazione che raffigura il serpente che arriva strisciando, ma gli angeli che muovono verso di lui lo fanno fuggire. Leggero sta ad indicare facile.

Purgatorio, Canto XII, V.12

Ogni "P" che viene cancellata dalla fronte rende il cammino più lieve e rappresenta una progressione durante il passaggio attraverso il Purgatorio.
"già mostravan com'eravam leggieri".

Andando spedito le anime mostravano quanto fossero leggeri, non carichi di macigno come i superbi. Ai versi 26-27 del canto precedente, le anime dei superbi, curve sotto il peso dei macigni, davano a guardarli quella sensazione di grave oppressione che si prova talvolta negli incubi, quando si sogna appunto di essere oppressi sotto un peso insopportabile. Qui le anime andavano spedite e diritte, leggere e senza peso sulle spalle. Questo è il senso dell'aggettivo leggero in questo canto, non come altrove abbiamo visto che leggero ha anche il significato di veloce, facile o agile. Col loro veloce andare dimostravano di non essere carichi come gli altri. Leggero cioè senza peso.

Purgatorio, Canto XVII, v. 7

" e fia la tua imagine leggera" in riferimento all' immaginazione del lettore per vedere con la fantasia leggera cioè veloce. Qui la leggerezza sta vicina all'immaginazione, cioè alla facoltà di immaginare, che deve essere veloce per capire certe cose.

Purgatorio, Canto XXIV, verso 69

Gli uccelli, e più precisamente le gru, sono già state citate nel Canto V dell'Inferno per presentare il volo in fila delle anime dei lussuriosi presi nella bufera. La similitudine introduce di nuovo un gruppo di anime che affretta il passo e sono leggeri nell'andare sia per la magrezza che per il volere, inteso come ardente desiderio di purificazione.

Purgatorio, Canto XXX.

In questo ultimo canto del Purgatorio, ai versi 142-145, Dante è purificato ed è ormai pronto a salire in cielo:

Io ritornai da la santissim'onda
Rifatto si come pianta novella
Rinnovellate di novella fronda,
puro e disposto a salire a le stelle

Il canto prosegue nel primo canto del Paradiso, ove Dante, infine sale in cielo, accompagnato da Beatrice

Quando Beatrice in sul sinistro fianco
Vidi rivolta e riguardar nel sole:
aquila sì non li s'affisse unquanco.
E sì come secondo raggio sole
Uscir dal primo e risalir in suso,
pur come pellegrini che tornar vole,
così de l'atto suo, per gli occhi infuso
ne l'imagine mia, il mio si fece,
e fissi gli occhi al sole oltre nostruso.

E “Dante stesso, fissi gli occhi negli occhi di Beatrice, non sa dire se fosse soltanto l’anima sua o anche il corpo che saliva di cielo in cielo”[28].

II.6. Le immagini di leggerezza nel Paradiso.

Nel paradiso mancano paesaggi terreni, e anche le anime mancano di ogni aspetto fisico e si manifestano in varie forme luminose. La luce è l’elemento dominante che permette di rappresentare la beatitudine, di dire l’ineffabile, ciò che supera i limiti della parola umana, grazie naturalmente anche alla capacità inventiva e alla ricchezza espressiva del poeta. Siamo qui nel regno dell’ineffabile e del puro spirito. Il regno della materia si trova ormai molto lontano e con lui tutte le immagini di pesantezza. Dante immagina che la felicità eterna si manifesta con figurazioni, luci e melodie soavi, ma in realtà è un perenne stato di grazia interiore. Dio, che è l’epicentro di questo regno, trasmette l’onda del movimento ai singoli cieli, servendosi dalla mediazione delle intelligenze angeliche.

Il volo di Dante attraverso i cieli è soprattutto conquista progressiva della verità, itinerario mistico e sapienziale. Allorché l’anima si confonde in Dio, sapienza e felicità coincidono del tutto, nella visione contemplativa della verità.

La progressiva avventura dello spirito che ritorna al suo creatore e accompagnata da un crescendo di luminosità e di armonia, che fa sfumare le forme individuali. Nello splendore dei cieli, di grado in grado gli spiriti perdono il contorno umano e si manifestano con segni visivi e colori. In questi cieli l’armonia del movimento e del canto segna la misura della beatitudine e quindi l’intensità della visione di Dio.

Il Paradiso è dunque un volo sublime in mezzo alle verità eterne, un confondersi ultimo in Dio. Le vicende umane dei beati tornano a vivere fugacemente, ma solo quando Dante risuscita nelle anime la loro esperienza terrena. Questa rievocazione temporale è il riflesso di un passato sepolto nell’eterno presente del Paradiso. Ma a differenza dei due regni precedenti che sono legati al tempo e alla storia, il paradiso invece ricorda e racconta un’esperienza interiore, puramente mistica. E così

[28] Enrico Malato, *Dante* in *AA.VV. Storia della letteratura italiana*, diretta da Enrico Malato, Roma, Salerno, 1995, v.I, p.975.

nell'Inferno e nel Purgatorio che appartengono alla terra, la memoria storica si materializza nel tempo e nello spazio che il pellegrino Dante percorre come mortale.

In questo terzo regno Dante ha rinunciato ad ogni mezzo di rappresentazione sensibile usato negli altri due. La poesia del Paradiso non descrive paesaggi o figure umane, ma si sostanzia di cose che per fede, si sperano. L'unico paesaggio è il cielo e le persone soltanto fiamme. Non si misura il tempo e non si descrive il cammino, perché il passaggio da un cielo all'altro non è mai atto del corpo ma solo dello sguardo.

E se l'Inferno e il Purgatorio hanno come oggetto l'uomo e il suo cammino nel tempo, il Paradiso ha per oggetto una realtà assoluta e atemporale a cui l'uomo tende come a suo supremo desiderio. E questo cammino non è misurabile col tempo storico.

Le immagini che troviamo nel Paradiso sono per queste ragioni leggere, diafane, luminose: aria, luce, stelle, musica.

Il canto I è il più importante perché li comincia la salita, la transumazione di Dante verso il cielo, con la rapidità del fulmine.

Conclusione.

Com'è stato già indicato all'inizio di questo capitolo ci è sembrato indispensabile ripercorrere la Commedia dantesca in quanto essa segna tutta la storia letteraria successiva fornendo metafore similitudini immagini all'immaginario umano e alla letteratura italiana in particolare e a quella universale in generale. Vediamo anche come le varie immagini si prestano a diverse interpretazioni.

La struttura dell'opera è costruita su un asse verticale che rappresenta l'alto e il basso secondo la concezione medievale dell'uomo nel mondo. Ne risulta una concezione del bene e del male simbolicamente rappresentata dalla leggerezza e dal peso. Abbiamo anche rilevato l'importanza delle cronotopo spazio tempo nell'opera. Così nell'inferno il paesaggio rappresentato crea numerose difficoltà nella progressione dei due viandanti. Segna la materialità nella quale sono inseriti i dannati. Nello stesso modo il tempo dei dannati eternamente rivolto verso il passato crea un ambiente appesantito

Nell'Inferno, i paesaggi descritti sono tragicamente realistici, opponendo tanti ostacoli alla progressione di Dante e Virgilio, le anime abitano realmente, con i loro corpi fittizi ma consistenti, i luoghi a loro assegnati. Ma in mezzo a questo regno del peso e della pura materialità abbiamo trovato varie immagini di leggerezza. Segno di colpevolezza per Paolo e Francesca ma forse anche ricordo del loro passato amore, la leggerezza è spesso vicina a immagini di uccelli e significa velocità rapidità, anche dell'ingegno, ma rappresenta anche l'assenza di peso. Da sottolineare la particolarità del canto XXI di registro comico grottesco con l'immagine dei diavoli di una leggerezza infernale. Qui è molto importante rilevare il legame che unisce la leggerezza e il comico.

Nel Purgatorio, montagna che rappresenta la purificazione e la salita verso il giardino del Paradiso, la progressione di cornice in cornice permette alle anime di diventare sempre più leggere perché prive di peccato. La barca che trasporta le anime dei purganti è fatta di legno lieve e va veloce e senza peso in contrasto con la barca di Caronte che trasporta le anime dei dannati. Le cornici aiutano quindi la salita e regna un'atmosfera di solidarietà. Il tempo si proietta verso il futuro grazie alla fede e alla speranza.

La leggerezza viene accostata all'intelligenza e alla fantasia ed è anche usata nel senso di facile, rapido.

Il Paradiso è il regno del puro spirito che raccoglie le anime librate attraverso i cieli e rappresenta un'esperienza mistica e interiore. I paesaggi non esistono più e anche il tempo è sospeso.

Ovviamente la visione verticale e religiosa del medioevo si modificherà con l'avvio dell'umanesimo che proporrà una visione più laica del mondo e quindi una visione orizzontale che ritroveremo nell'Orlando Furioso. La leggerezza che già nel vocabolario di Dante viene usata con vari significati ma indica sempre qualcosa che pesa poco, sia per il corpo che per la mente, continuerà nei secoli successivi ad essere associata ad immagini di volo e di uccelli.

La leggerezza del corpo privo di peccati e la leggerezza della mente come segno di intelligenza è già presente nell'immaginario dantesco. La leggerezza di Paolo e

Francesca, anche se viene introdotta da un’immagine positiva qual è la colomba, è il segno della loro mancata volontà di resistere alla loro passione colpevole.

TERZO CAPITOLO

RIVOLUZIONE CULTURALE, AVANGUARDIE E LEGGEREZZA NEL NOVECENTO ITALIANO.

TERZO CAPITOLO

RIVOLUZIONE CULTURALE, AVANGUARDIE E LEGGEREZZA NEL NOVECENTO ITALIANO.

La leggerezza come metafora della rivoluzione e della modernità nel novecento.

Introduzione

In questo terzo capitolo, che punta principalmente sul panorama letterario del Novecento, presentiamo gli aspetti e i temi legati alla nostra ricerca sulla leggerezza. È necessario esaminare questo periodo decisivo per arrivare nei capitoli successivi a capire il posto di Calvino come teorico della leggerezza e poter lavorare anche sulla dialettica leggerezza-pesantezza nell'opera di Elsa Morante, un autrice che abbiamo scelto di integrare in questo lavoro.

Fino a questo punto abbiamo esaminato le origini della leggerezza e ci siamo impegnati a capirne il significato. Con Dante abbiamo potuto risalire alle origini della letteratura italiana e così la *Divina Commedia* è diventata un luogo d'investigazione per ritrovare varie immagini e manifestazioni della leggerezza.

La leggerezza che, nell'antropologia e nella psicologia umana, appare come una chiara manifestazione dell'archetipo del volo e di questa straordinaria capacità di volare, di liberarsi dalla prigione del corpo e dalle sue pesantezze, diventa la metafora perfetta che evoca il passaggio o più esattamente la rottura dalla tradizione secolare che aveva condizionato le mentalità e l'arte dell'Europa in generale e dell'Italia in particolare ad una più libera e spontanea visione dell'arte.

Ovviamente un secolo rimane una realtà difficile da circoscrivere entro limiti di tempo. La scelta degli eventi presi in considerazione in questo capitolo rimane guidata dalla volontà di rispettare la logica e la coerenza della nostra ricerca sulla leggerezza. Così abbiamo voluto insistere su quelli aspetti più pertinenti che costruiscono

l'immagine di un novecento posto sotto il segno della modernità e della leggerezza.

Il Novecento è innanzitutto un secolo segnato dal cambiamento, un secolo che affronta una straordinaria metamorfosi, sia nel campo storico-politico che artistico e sociale.

Si trasformano le mentalità, gli artisti si liberano da un passato glorioso e da una tradizione certamente illustre ma ormai sentiti come ingombranti e controproducenti, si offrono nuove prospettive e si creano nuovi modi per rappresentare una realtà sempre sfuggente e in perpetua metamorfosi.

Vogliamo in questo contesto chiamare leggerezza questo sentimento che porta l'artista *moderno* verso la rottura con i lacci del passato. Un fardello, dirà Nietzsche, evocando la tradizione. La leggerezza è il segno di una particolare volontà di trasformare, e rovesciare l'ordine prestabilito. È la capacità di sottrarsi alla pesantezza, alla staticità, di occupare lo spazio conservando una certa distanza con la realtà. E per citare Calvino la leggerezza è la qualità di chi ha saputo rompere con la tradizione, di chi ha saputo tagliare la testa alla Medusa. Leggerezza e ironia sono legate nella poetica del novecento come lo vedremo nella parte che riguarda gli aspetti della trasposizione ironica durante il novecento. Ovviamente la leggerezza è più vicina al genere comico, anche se in realtà nella leggerezza possiamo individuare la concomitanza del tragico e del comico nello stesso spazio. Nel senso che possiamo avvicinarci alle cose più gravi e pesanti con la presa di distanza necessaria, che è appunto il sentimento dell'umorismo e dell'auto-ironia che ritroviamo in Baudelaire, Pirandello, Palazzeschi, Svevo, e *last but not least,* in Calvino.

In questo contesto la figura del clown, che ritroviamo come tematica centrale durante il novecento sia nella letteratura che nella pittura o più tardi nel cinema, riveste un posto essenziale perché rappresenta una denuncia della realtà attraverso il comico. Senza dubbio, un'altra forma di alleggerimento.

Ci è sembrato anche importante presentare la conquista della verticalità come una grande vittoria sullo spazio aereo che ha offerto all'uomo la realizzazione di un sogno ancestrale. In questa prospettiva la nuova concezione dello spazio e del tempo sarà l'espressione di una liberazione dai vincoli tradizionali e la creazione di ambienti che lasciano sempre più libertà espressiva e nuove forme di organizzazione per l'opera

artistica.

Coerentemente con ciò che abbiamo detto a proposito della leggerezza, abbiamo anche introdotto il romanzo *Perelà*, l'uomo di fumo di Palazzeschi come migliore rappresentante dell'idea di leggerezza per la prima metà del novecento. Spiegheremo perché l'artista non è più considerato come un profeta ma come un saltimbanco che deve divertirsi. Si parla del rovesciamento della scala di valori in cui troviamo per esempio con l'espressionismo l'introduzione di temi irrazionali, satirici e grotteschi.

Questo terzo capitolo è perciò uno spazio dedicato a chiarire e indagare le rivoluzioni artistiche letterarie ideologiche che hanno sconvolto il secolo. Ci sembra infatti che gli uomini non hanno smesso di rappresentare questa ossessiva, ma ricca ricerca di libertà attraverso la leggerezza come leitmotiv.

Prenderemo quindi le mosse dall'ottocento esaminando i movimenti di rottura dei moderni riconoscendo nel poeta francese Baudelaire un attore essenziale nell'annunciare la modernità. Cercheremo di dare anche una breve definizione della modernità. Un'altra base essenziale delle ideologie novecentesche è il discorso di Nietzsche sulla tradizione e sulla negazione degli antichi valori.

Parleremo anche della forma breve del romanzo come un'altra caratteristica essenziale del novecento e della narrativa di Calvino.

Esamineremo anche il primo romanzo di Calvino *Il sentiero dei nidi di ragno* per la sua posizione particolare nel clima neorealistico del secondo dopoguerra. Per finire questa rassegna sulla leggerezza nel Novecento riparleremo del mito di volo attraverso il romanzo di Daniele del Giudice *Staccando l'ombra da terra.*

III. 1. Il Novecento: un secolo segnato dal cambiamento.

È necessario attirare l'attenzione del lettore su un fatto essenziale: il Novecento è, infatti, fortemente caratterizzato da una volontà di rottura con la tradizione.

Il novecento letterario ha inoltre bisogno più degli altri secoli, di essere inserito nel suo contesto storico, al quale è strettamente legato, da ragioni profonde e drammatiche. Se il Novecento è definito secolo breve dallo storico inglese Eric

Hobsbawm, non è certo per i suoi limiti cronologici ma per la dolorosa svolta che va dalla prima guerra mondiale alla caduta del muro di Berlino.

In realtà è giusto affermare che gli esperimenti e le innovazioni nate alla fine dell'ottocento daranno nascita ai vari movimenti d'avanguardia del novecento. La fine dell'ottocento è segnata dal clima positivista, dalle correnti realiste e veriste sorte rispettivamente in Italia e in Francia. Ma il positivismo mostrerà assai rapidamente i suoi limiti perché si sentì rapidamente l'insufficienza di questa ideologia razionalista per indagare la complessità del reale. Ma qualcosa che finisce annuncia sempre l'inizio di un processo nuovo. Per leggere, decifrare, capire un secolo come il Novecento occorre cogliere le numerose novità artistiche che lo caratterizzarono. Un secolo che alla ferma tradizione del passato, proponeva soluzioni artistiche di avanguardia in rottura con la prospettiva realistica del verismo, più popolare durante l'ottocento.

A questo proposito Ezio Raimondi spiega: "All'ortodossia e alle certezze di un realismo statico subentra la consapevolezza di un'esperienza perpetuamente in divenire, immersa senza scampo nel flusso del tempo, nell'intrico mobile del reale di cui la scrittura cerca di decifrare il senso"[1]

Si può subito capire che il mondo stava cambiando con rapidità e le distanze, grazie alle varie tecnologie, si accorciavano sempre di più.

Quest'esperienza umana, immersa nel flusso rapido del tempo, crea una letteratura in perpetuo movimento. Crea soprattutto una letteratura fluente, leggera nelle sue strutture, magica nel suo contatto con la realtà, capace di affrontare la molteplicità e complessità del reale passando dalle tematiche dolorose a quelle più scandalose.

In Europa e in Italia nascono vari movimenti di rottura col passato, che aprirono la strada ai più vari movimenti di espressione artistica e letteraria.

In tutti i campi si nota la volontà di una rottura radicale, come nel futurismo. I vari movimenti o correnti cercano di presentare una nuova realtà, un mondo in piena metamorfosi, usando perciò strumenti espressivi nuovi e più adeguati.

Da un'altra parte bisogna considerare l'esistenza della tradizione e il richiamo a

[1] Raimondi Ezio in *La letteratura italiana*, diretta da Ezio Raimondi, *Il Novecento*. Vol. 1 Da Pascoli a Montale. A cura di Gabriella Fenocchio, Milano, Bruno Mondadori, 2004, p. IX.

quei valori atavici che occorre integrare nel mondo moderno. Ma è importante sottolineare che “la tradizione non è un luogo di certezze prestabilite […] ma un processo dinamico in perpetua metamorfosi, che continua solo rinnovandosi e reinventandosi”[2]

La tradizione, nel senso etimologico della parola, ha il compito di tramandare e consegnare ai contemporanei i valori del passato, ma non imitarli ciecamente, senza portare innovazioni. Ricordiamo brevemente per esempio la situazione di staticità e di arretratezza in cui era slittata la lingua italiana dopo secoli passati a seguire i modelli proposti dalla teoria di Bembo e l’impossibilità per lungo tempo di uscire da questi schemi tradizionali. Ci deve essere in realtà, tra un’opera d’arte e un’altra, quell’aria di somiglianza che esiste tra il padre e il figlio, diceva Petrarca.

In questo senso, a causa di un rifiuto totale della tradizione e delle reazioni addirittura estreme, ci sarà durante la prima stagione del Novecento, una rottura violenta col passato. Il futurismo per esempio proporrà la distruzione sia dei musei che della sintassi tradizionale.

In un secondo tempo il ritorno all’ordine si realizzerà integrando le innovazioni, ma guardando con un occhio attento alla tradizione. Bisogna notare che in questo periodo il recupero del passato avviene spesso in chiave ironica.

In ogni caso il novecento è un secolo di profondi cambiamenti: la prima e poi la seconda guerra mondiale, il fascismo, la ricostruzione, la velocità con la quale si seguono gli eventi, la tecnologia onnipresente addirittura invadente, la scienza che risolve i misteri dell’umanità, fanno di questo secolo un periodo particolarmente attraente.

Vicino e lontano insieme, il secolo appena finito, se ha visto tramontare alcuni valori, ne ha visto sorgere molti nuovi. Il nostro capitolo cercherà di proporre al lettore, senza pretendere all’esaustività, una delle tantissime visioni o percorsi nella realtà che si possono scegliere. Proporre quindi al lettore un sentiero per percorrere il novecento, seguendo come filo d’Arianna la leggerezza, cui abbiamo cercato di illustrare le caratteristiche nei capitoli precedenti.

[2] Ibidem p.XVIII.

III. 2. Il tempo e lo spazio. Velocità e verticalità: nuove prospettive tra ottocento e novecento.

Le varie e numerose innovazioni tecnologiche e culturali realizzate tra la fine dell'ottocento e lo scoppio della prima guerra mondiale, sviluppano una nuova percezione del tempo e dello spazio. Nel nostro lavoro è essenziale esaminare la problematica dello spazio e del tempo nel novecento, perché l'evoluzione delle scienze e la scoperta della relatività permise un'apertura dello spazio-tempo, che si libera della staticità e dell'immobilità e diventa uno spazio in movimento, uno spazio aperto e libero, che permetterà la realizzazione del volo. Per questo ci siamo basati sul libro *Il tempo e lo spazio* di Stefan Kern che punta sull'analisi di questi due aspetti della vita umana e sui processi tecnologici e culturali che portarono l'uomo a percepire il tempo e lo spazio in modo nuovo rispetto al passato.

Questi due aspetti sono importanti per la nostra ricerca per due ragioni. Da una parte perché lo spazio e il tempo sono le due dimensioni entro le quali si costruisce l'opera artistica in generale e l'opera letteraria in particolare, e dall'altra parte per il fatto che una determinata rappresentazione di queste due dimensioni crea la leggerezza o la pesantezza dell'opera.

Del resto, il tempo e lo spazio racchiudono due altre dimensioni che sono essenziali da prendere in considerazione sviluppando una ricerca sulla leggerezza. Questi due aspetti sono la velocità e la verticalità.

Una delle maggiori preoccupazioni durante questo periodo era di razionalizzare il tempo pubblico e anche se furono numerosi dissensi all'inizio, l'età moderna accolse l'ora universale perché serviva le sue necessità.

Se il tempo pubblico fu accettato con il consenso di tutti, rimaneva problematico invece il concetto di tempo personale, che appariva definitivamente eterogeneo in quanto creato da individui diversi. Il tempo personale eterogeneo fu quindi ripreso da numerose opere letterarie tali *A la recherche du temps perdu* di Marcel Proust, in varie opere di Kafka e infine nel mondo dell'*Ulisse* di Joyce.

Riguardo allo spazio si passava dalla visione tradizionale di Newton di uno spazio assoluto alla teoria dello spazio relativo con la teoria della relatività elaborata

da Einstein. Si scopriva inoltre che lo spazio può essere mutevole e da omogeneo diventava eterogeneo. Lo spazio comincia a variare secondo la percezione umana. Nel campo letterario, nell'intento di riprodurre le dimensioni dell'esperienza, i romanzieri Proust e Joyce cercarono di usare la prospettiva multipla per rappresentare visioni diverse degli oggetti nello spazio.

Se la letteratura era riuscita abbastanza bene a presentare la natura fluida del tempo, le arti visive provarono numerose difficoltà "nel catturare la natura fluida del movimento o il tempo"[3]

Diverse scienze si affidano allora il compito di dimostrare questa diversità: biologia, fisica, sociologia e così via. Artisti e romanzieri saranno intenti ad applicare le innovazioni nella creazione artistica. Smantellano per esempio lo spazio uniforme della prospettiva stabilito dal Rinascimento. Gli oggetti sono visti come da prospettive diverse. Ci sono allora tanti spazi quanti punti di vista. E in questo modo lo spazio diventa lo specchio di tutte le emozioni.

In questa esplorazione della resa dello spazio sulla tela, Cézanne è stato il più audace innovatore. Rappresenta la rottura definitiva con il vecchio modo di dipingere.

La rappresentazione cubista era infatti una rappresentazione dell'oggetto costituita da tanti aspetti in successione, ma rappresentati sulla stessa tela. Significava quindi trascendere le limitazioni temporali dell'arte tradizionale. Anche la letteratura s'impadronisce del problema della rappresentazione del tempo: il già citato Proust, ma anche Svevo.

I cubisti Picasso e Braque incorporano le innovazioni di Cézanne e quelle del cinema, realizzando così una vera rivoluzione. Spinsero più avanti la contestazione abbandonando lo spazio omogeneo della prospettiva lineare per dipingere gli oggetti in una molteplicità di spazi, da prospettive molteplici. Si vede come che il novecento si apre ad un'infinità di prospettive nuove, lasciando largo spazio alla creatività artistica che non conoscerà più limiti. La padronanza del tempo e dello spazio diventa, o sembra diventare terribilmente efficace.

Come l'arte moderna, anche il cinema offriva nuove prospettive spaziali.

---

[3] Kern Stefan, *Il tempo e lo spazio. La percezione del mondo tra Otto e Novecento*, Il Mulino, Bologna, 1988, p.30.

La filosofia del prospettivismo di Nietzsche, ancora una volta, fornisce un'interpretazione di questi importanti cambiamenti avvenuti nei più diversi campi. Nietzsche asserisce infatti che esistono tanti punti di vista ed interpretazioni e invita i filosofi a servirsi di tale diversità delle prospettive.

La realtà non può essere indagata solo in modo razionale, come lo pretende il metodo positivista che viene successivamente messo in crisi e rivela tutte le sue inadeguatezze a rappresentare la metamorfosi del secolo.

Il novecento assiste inoltre ad una delle più sconvolgenti rivoluzioni del pensiero umano. Profondo mutamento che aveva preso radice già nell'ottocento quando ebbe luogo una progressiva perdita del posto del sacro. La scomparsa di Dio, teorizzata da Nietzsche che nel 1882, portava alla negazione di tutti i precedenti valori sacri, e portava anche gli artisti a ritrovarsi nello spazio profano cioè fuori dello spazio sacro.

Confrontare un mondo senza Dio, significa confrontare anche il vuoto e il nulla. Ma piuttosto che rimanere sospesi nel vuoto del nulla, molti scelsero di creare un nuovo ordine nato dal caos. Il caos presiede alla creazione. Si parlò allora del *superuomo*. Dopo che sia stato bruciato tutto, i valori si ribaltano nella desacralizzazione, attraverso buffoni, saltimbanchi e altri pagliacci.

Sulla scia di questo prospettivismo che permette di variare i punti di visti e di avvicinarsi alla realtà secondo angoli diversi, siamo in grado di capire meglio la scelta di Calvino di scrivere, in quegli anni del neorealismo, un romanzo sulla resistenza impostato in questo senso secondo una prospettiva nuova.

Un'altra grande novità si presenta come uno slancio a dominare lo spazio e si orienta verso una nuova direzione: la verticalità.

La dominazione e la conquista dello spazio è una preoccupazione universalmente plurisecolare. Mare e terre vedono da secoli l'espansione delle conquiste. Il novecento porta una nuova forma di espansione e dominazione dello spazio, e soprattutto la concretizzazione/realizzazione del sogno di volo attraverso l'aeroplano, permettendo finalmente la progressiva familiarizzazione e conquista dell'unico spazio rimasto ancora "sacro". Lo spazio aereo è lo spazio della libertà per eccellenza.

Il mutamento universale di direzione che derivò dall'aeroplano determinò addirittura una nuova visione del mondo. I valori radicati all'asse alto-basso (positivo-negativo) definirono l'impatto culturale che l'aeroplano ebbe da quel momento sull'immaginario umano[4]. Il simbolismo dell'aereo è simile a quello dell'uccello. Per la prima volta nella storia umana la visione dell'uomo si spostava realmente dal basso all'alto. Ossia si guardava il mondo dall'alto: la cosiddetta prospettiva aerea. Lo spazio apparve diverso perché senza confini. Così come si era costretti a guardare verso l'alto per seguire le sue acrobazie. Se le reazioni non furono sempre entusiaste rispetto alle potenzialità che svelava questa tecnologia, lo si capisce dal fatto che nella capacità di innalzarsi, di staccarsi dalla gravità terrestre risiedeva la paura di essere di nuovo improvvisamente ripreso dall'attrazione, e quindi di cadere. La storia del volo nel XX secolo è ricca di uomini e donne fuori del comune che seppero rendere vero il più antico sogno dell'uomo, attraversando lo spazio per collegare anche i punti più lontani (pensando ai primi voli verso l'America), ma che ci persero anche la vita.

Pensando a questi eroi del cielo abbiamo l'esempio di St Exupéry, autore di *Vol de nuit*, ma autore soprattutto du *Petit prince*, una delle più belle fiabe moderne mai scritte. Si potrebbe definirla favola allegorica, perché ricca di un interessante insegnamento filosofico. La storia di quel ragazzino, abitante di un altro pianeta (e quindi di un altro spazio) e che attraverso i vari pianeti che visita e i personaggi che incontra scopre la realtà. Possiamo dire che il piccolo principe fa parte di una galleria di personaggi, che durante il novecento, portano uno sguardo nuovo e una visione distante sulla nostra realtà. Rimane da questa fiaba una visione del mondo che oppone l'adulto al bambino, nel quale è palese un sentimento di solitudine e di alienazione malgrado i numerosi incontri condotti come inchiesta affettiva.

Nell'aria non esiste nessun ostacolo, e la velocità raggiunta dà uno straordinario sentimento di ebbrezza e di leggerezza. Esattamente come nel mondo delle fiabe. Nella fiaba il facile attraversamento è reso possibile dall'assenza di resistenza dell'ambiente e dalla presenza della magia, che non provoca stupore o malessere. I piloti diventano eroi. Nasce il mito dell'aviatore per continuare tutta la mitologia dei personaggi che hanno il potere di volare.

---

[4] Vedere il primo capitolo.

III. 3. Il discorso nichilista di Nietzsche e la negazione del pensiero razionalista.

La seconda meta dell'ottocento è stata segnato dal positivismo e dal realismo, che in Italia presero il nome di verismo tentando di rappresentare con maggiore oggettività e adesione al vero, la vita dei contadini, dei pescatori, e delle campagne cioè di quei disgraziati che la fortuna e il nord dell'Italia scordava. In questo clima particolare, che tentava attraverso autori in maggioranza provenienti dal sud dell'Italia, di fare conoscere all'Italia del Nord i suoi concittadini del Sud, si possono scorgere i semi di una rivoluzione intellettuale, già cominciata in Francia e in Germania.

Marx infatti sosteneva che la società doveva liberarsi dal capitalismo e dall'alienazione attraverso la rivoluzione. Tutto ciò che è solido si dissolve nell'aria, diceva. Questo'idea di dissoluzione evoca il finale della *Coscienza di Zeno.*

Ma accanto al clima del verismo, Nietzsche rappresenta uno dei maggiori interpreti del clima antipositivista che segna la fine dell'ottocento.

Nietzsche aveva annunciato al mondo una nuova dottrina: quella del superamento di tutti gli antichi valori tradizionali dell'Occidente che stavano crollando. Nietzsche considerava che la filosofia socratica aveva imposto la tirannia del pensiero razionale sullo spirito dionisiaco. Lo spirito dionisiaco si manifesta nella musica e rappresenta per Nietzsche l'espressione di una vita non bloccata dalla ragione, ma restituita alla forma primitiva della volontà e del mito. Il filosofo attribuisce una grande importanza alla volontà sentita come rifiuto di tutto ciò che è imposto e subito. La volontà di potenza è vissuta come grande libertà dionisiaca ed espressione di questa libertà. L'uomo infatti deve trovare il coraggio o prendere la decisione di creare valori nuovi. È sicuramente la conquista più difficile per uno spirito abituato ai fardelli e al rispetto delle convenzioni. E quando, nell'ultima fase del suo pensiero filosofico, afferma che Dio è morto, il filosofo annuncia al mondo una nuova dottrina, quella del superamento di tutti i valori. I valori tradizionali dell'occidente stanno crollando e diventa necessario o addirittura urgente costruire un nuovo sistema.

Le tre metamorfosi di Zarathustra sono il segno della mobilità, della modernità e del rinnovamento. Il cammello che porta il peso dei valori e della tradizione e

s'impegna a sopportarli. Il leone che rigetta il peso dell'eredità trasmessa, distrugge e lotta contro i pregiudizi. Infine il fanciullo, che rappresenta l'emancipazione dalla tradizione che permette la creazione di nuovi valori.

Tra questi valori riteniamo essenziale quello che rovescia la pesantezza della terra in leggerezza. La terra potrà essere chiamata leggera da colui o da tutti coloro che riusciranno a deporre il fardello del passato e creando nuovi valori, impareranno a volare. Sorpassando i valori del bene e del male, che già da piccolo gli pesano sulle spalle, l'uomo potrà rimettersi in piedi, tenersi dritto, togliendosi dalle spalle il fardello che si era impegnato a sopportare, il peso della tradizione, ciò che comunemente si chiama morale. È necessario rigettare la morale, prigione della libertà individuale e attraverso un lungo cammino di riflessioni, di domande, di tentativi per trovare ciò che è il risultato delle proprie scoperte. Ma ogni cammino è individuale perché non esiste un cammino unico e non può essere insegnato. Prima di volare, bisogna imparare a stare in piedi, a camminare, a correre, ad arrampicarsi e a ballare. In altre parole ad essere vivo, libero e in continuo movimento. Sbarazzarsi soprattutto dello spirito della pesantezza. "E la terra sarà chiamata leggera"[5]

Nietzsche attraverso la gaia scienza proclama la trasvalutazione di tutti gli antichi valori in un sistema che trasforma la saggezza in follia, la gravità in riso e la pesantezza in leggerezza. La nuova filosofia da lui esposta avrà i caratteri della leggerezza, della follia e del riso. Elementi che ritroviamo sia nel futurismo che in Palazzeschi.

III. 4. Baudelaire e la perdita d'aureola.

È generalmente ammessa la centralità dell'opera di un gruppo di lirici francesi della seconda metà dell'Ottocento per la formazione e la diffusione, oltre i propri confini, di un movimento destinato a rinnovare profondamente le forme poetiche e la concezione stessa della poesia.

Detti prima poeti maledetti, poi poeti simbolisti, essi operarono un radicale rinnovamento nelle strutture poetiche. Nei loro versi essi rompono la cristallizzazione delle immagini e dei nessi logici operata dalla tradizione letteraria, spezzano l'ordine

[5] Friedrich Nietszche, *Ainsi parlait Zarathoustra*, Le livre de poche, Classiques, Gava, 2008, 30° édition.

sintattico tradizionale, e tendono più a suggerire che a nominare le cose e i complessi rapporti della realtà.

Charles Baudelaire, caposcuola di questo movimento, è considerato come il primo poeta moderno e maestro dell'avanguardia. Attraverso una sconcertante parabola egli ci rivela il compito del poeta moderno che entra nel bordello e si spoglia e si toglie l'aureola, segno della sua dignità letteraria.

In Europa e in Italia lo scrittore gode di una dignità conferitagli dalla borghesia. È inserito in un processo di produzione. L'aureola è una maschera impostagli per interpretare il ruolo del vate. La maschera gli toglie ogni libertà. Perché il poeta non può e non deve continuare a rappresentare la poesia e l'arte come un elemento sacro e inamovibile ma così come l'uomo che si spoglie all'entrata nel bordello, il poeta deve mettersi a nudo nella sua poesia desacralizzata. Il bordello diventa il luogo metaforico della verità poetica, perché la nudità non può essere ipocrita.

Secondo Bachtin l'entrata nel bordello per il poeta diventa un'immagine che rappresenta un "abbassamento grottesco" dell'oggetto. Questo abbassamento ne determina insieme il più estremo rinnovamento.

Il bordello è la metafora della libertà e della verità, prodotto di un'autoprofanazione. Così i personaggi della prostituta e del saltimbanco sono per il poeta "un autoritratto travestito".

> L'autentica modernità dello scrittore d'avanguardia è la produzione di simboli […] sono pervasi di […] dissacrazione parodica. Carnevalesco o cinico, rigenerante o nichilista ma sempre […] disalienante […] alla più radicale negazione della nozione stessa di arte di letteratura e della funzione sociale del poeta, si costruisce tutto uno spazio dell'avanguardia del novecento[6].

Se ci fermiamo un attimo a esaminare *Les fleurs du mal* troviamo che il tema di questa raccolta è basato principalmente sull'opposizione tra *spleen* e *idéal*. È la rottura del poeta tra l'ideale a cui tende, e l'angoscia alla quale soccombe. Baudelaire ha saputo esprimere l'amarezza dell'anima, continuamente protesa in un sogno di purezza

[6] Fausto Curi, *Perdita d'aureola*, Einaudi, Torino 1977, p.XII.

e di ideale, e desiderosa di evadere, dai vincoli della vita reale per innalzarsi a una vita superiore. Il poeta rifiuta la funzione sociale conferitagli dal peso di una tradizione arcaizzante, una funzione sociale borghesemente rispettabile. Attraverso questa rottura anche la lingua si libera e diventa autonoma dei processi di scrittura tradizionali e si crea l'alchimia del verbo, come nell'opera di Rimbaud.

La prima sezione di questa raccolta poetica mostra soprattutto la miseria e la grandezza dell'uomo, eterna battaglia dell'uomo, contro se stesso.
"Il y a dans tout homme, à toute heure, deux postulations, l'une vers le Dieu, l'autre vers Satan" , l'uomo è condannato a vivere questa dicotomia distruttrice.

Le varie tappe della raccolta rappresentano i paradisi artificiali nei quali il poeta, l'uomo, cerca rifugio. La morte, che è costituita dai poemi che formano l'ultima sezione di questa raccolta, appare come l'ultima speranza. La morte è considerata come salvezza, come inizio, in una visione molto cristiana. Considerando la morte come l'inizio di un viaggio che consola, allora sopraggiungerà la vera liberazione dell'anima.

Se consideriamo questi due stimoli contrastanti messi in rilievo da Baudelaire, quando dice che l'uomo è diviso tra Dio e Satana, possiamo dire che simbolicamente il poeta intende rendere evidente quella divisione tra la tensione verso l'alto e la paura della caduta in basso. Più simbolicamente ancora possiamo parlare della leggerezza delle anime pure e della pesantezza delle anime colpevoli. Le tematiche si spostano sull'asse verticale alto-basso.
Questo moto spontaneo si esprime in modo rilevante in un poema intitolato *Elévation* che fa parte della sezione *Spleen et Idéal*.

Il poema comunica al lettore una straordinaria sensazione di movimento nello spazio, legato all'uso del lessico proprio allo spostamento: "par delà", "sillones", "agilité", "envole", "plane"....
Il primo movimento spaziale evocato nel poema sembra all'inizio solo ascensionale, cioè verticale, di elevazione appunto. Le montagne, che s'innalzano verso il cielo invitano all'ascensione, e il mare è il simbolo della libertà.

Ma la struttura del poema non poggia solo sull'invito all'ascensione, perché ci sembra di osservare in un secondo tempo che il poeta non è proprio riuscito in questa

quête di libertà.

Dal proprio spirito "mon esprit tu te meut avec agilité" sposta l'interesse e si rivolge a colui che può innalzarsi verso cieli luminosi e sereni "celui qui peut [...] s'élancer vers les champs lumineux et sereins". Sembra propria la confidenza di una sconfitta, che ci riporta alla nostra disperata condizione umana, incapace di "comprendre sans effort le language des fleurs et des choses muettes". È lecito provare entusiasmo per chi è riuscito a raggiungere questo obiettivo di purificazione.

Il poeta evoca la sua dolorosa condizione umana, divisa tra cielo e terra. Lo stimolo ascensionale verso la leggerezza di una parte, con la felicità e la scoperta dei segreti della natura, e la caduta in basso alla quale è impossibile sfuggire, la ricaduta in "étangs", "vallées" e "miasmes putrides".

Il poema sembra costituire un'evocazione chiara dello "spleen" di Baudelaire, e la coscienza che nel mondo ingiusto che abitiamo, ogni tentativo di uscire dall'orrore, porta in se la propria sconfitta, perché secondo il poeta, il Male è onnipresente, anche nelle virtù e nei piaceri. Baudelaire ha inoltre, secondo Starobinski conferito all'artista, travestito da buffone o saltimbanco, "la vocation contradictoire de l'envol et de la chute, de l'altitude et de l'abîme"[7]

Esaminiamo ora una poesia di Giuseppe Ungaretti intitolata *Dove la luce*. Abbiamo voluto ricordare questo breve testo per il modo nel quale riporta il tema dell'evasione in un paradiso fuori del tempo. Un paradiso nel quale il poeta potrebbe vivere con la donna amata, leggera come l'allodola ondosa. L'allodola, come gli altri uccelli è un simbolo di volo e evoca il fervore vitale. Il suo è un canto di gioia[8].

Come allodola ondosa
Nel vento lieto sui giovani prati,
Le braccia ti sanno leggera, vieni.

Ci scorderemo di quaggiù,

7 Jean Starobinski, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, Lausanne, Skira-Les sentiers de la création. Champs Flammarion, 1970, p.81.

8 Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Robert Laffont, Paris, 1982.

E del male e del cielo,
E del mio sangue rapido alla guerra,
Di passi d'ombre memori
Entro rossori di mattine nuove.

Dove non muove foglia più la luce,
Sogni e crucci passati ad altre rive,
Dov'è posata sera,
Vieni ti porterò
Alle colline d'oro.

L'ora costante, liberi d'età,
Nel suo perduto nimbo
Sarà nostro lenzuolo.[9]

L'allodola è inoltre caratterizzata dal suo modo d'innalzarsi rapidamente nel cielo o di lasciarsi cadere. Questi passaggi successivi dalla terra verso il cielo e dal cielo alla terra legano i due poli dell'esistenza, nei quali l'allodola diventa mediatrice. Rappresenta inoltre l'unione tra il terrestre e il celeste.

III. 5. Le Avanguardie del Novecento.

La leggerezza durante il novecento appare come una metafora della rivoluzione culturale e ideologica. Il modus vivendi è un generale rifiuto dell'immobilità, della staticità, del discorso borghese e della tradizione.

Dal 1880 al 1918 radicali cambiamenti in campo tecnologico e culturale resero possibile in Europa nuovi modi di percepire e vivere il tempo e lo spazio, e quindi il passato, il presente, il futuro, la velocità, il senso della distanza e della direzione. L'impatto che la tecnologia ebbe su arte, architettura, pittura, filosofia, psicologia, fisica, rinnovando completamente il concetto di tempo e di spazio, contribuì a

[9] Giuseppe Ungaretti, *Vita d'un uomo, Tutte le poesie,* Cles (TN), II ed. Oscar Grandi Classici, Mondadori, 2000, p. 159.

sovvertire i valori borghesi tradizionali.

Il primo ventennio del XX secolo ha visto il susseguirsi di fenomeni artistici di avanguardia[10] che attraverso i loro manifesti proponevano nuove forme d'espressione artistica. I movimenti di avanguardia erano formati da gruppi spesso in polemica tra loro, ma dalla critica e dal contrasto scaturiva una grande spinta creativa. Gli artisti di questa generazione volevano cambiare tutto. Le loro battaglie artistiche diedero una nuova impronta a tutta l'arte del Novecento. Secondo vari studiosi, gli elementi fondamentali delle avanguardie sono stati: attivismo esasperato, entusiastico senso dell'avventura, tendenza alla negazione e al nichilismo.

La presa di coscienza della decadenza dei valori borghesi che si manifesta già alla fine dell'Ottocento è segnato da varie opere artistiche che traducono il malessere generale. Prendiamo per esempio il dipinto *Le Cri* del pittore norvegese Edward Munch: è il grido tragico di una società conformista, puritana e borghese. Questo dipinto segna infatti la nascita dell'espressionismo, un movimento artistico che rigetta la mimesi aristotelica che troviamo nel naturalismo o nell'impressionismo. L'arte moderna non può più imitare la natura ma deve essere astratta.

Il futurismo attraverso la poesia, la pittura, la scultura, si riattacca alle manifestazioni espressionistiche. Marinetti, che fu considerato come il capofila di questo movimento, fa l'apologia della velocità (che contraddistingue secondo lui l'epoca moderna), della guerra e dell'energia virile, denunciando inoltre gli antichi valori borghesi delle istituzioni e dello stato. Il futurismo cercava di afferrare l'istante, l'attimo dell'azione e non il tempo che passa. In Russia il futurismo si manifesta tra l'altro nell'opera del poeta russo Vladimir Majakovskij. Un suo poema del 1915 *Le nuage en pantalon* evoca la leggerezza dell'uomo di fumo di Palazzeschi.

voulez-vous
que je sois impeccablement tendre,
un nuage en pantalon au lieu d'un homme charnel? [11]

Forse in questa leggerezza del fumo, di volo, della nuvola, della terra, si

[10] Il termine avanguardia proviene dal linguaggio militare e designa la parte di un esercito che procede avanzato rispetto al grosso delle truppe. Fu il poeta Charles Baudelaire ad usare il primo questa parola.
[11] www.wikipedia.fr, *Le nuage en pantalon* de Vladimir Maiakovski, traduction de Wladimir Berelowitch.

sognava l'utopia di una società realmente diversa e soprattutto più libera.

Si stava attraversando un periodo di importanti trasformazioni, metamorfosi sentite come necessarie per affrontare il secolo nuovo. Il fenomeno dell'avanguardie riguarda tutte le arti ma tocca anche la politica e il costume.

III. 5. 1 La nuova forma del romanzo.

Ma in questo clima inquieto è importante capire il posto che occupa ormai il romanzo, che aveva conosciuto una vera e propria rinascita durante l'ottocento. Nel suo studio sulla letteratura italiana contemporanea *La prosa italiana del novecento*, Guido Guglielmi sostiene che il novecento ha decanonizzato il romanzo. In realtà il romanzo del Novecento si libera dalle rigide regole ottocentesche per rivolgersi a un passato più moderno, a un modello settecentesco (il settecento è il secolo della *modernità*). Le caratteristiche di questa narrativa in rottura con la struttura lineare del romanzo realistico, naturalistico si possono ricordare come una narrativa "di tipo esistenziale, surreale e mitico favoloso, presenta una riduzione dei nessi casuali e temporali, e una struttura a segmenti liberamente articolati"[12].

Nella narrativa contemporanea le opere vengono "organizzate a nuclei. In esse si parte dal dettaglio. Ed è il dettaglio che riceve uno sviluppo, al limite abnorme, in estensione"[13].

E quale miglior illustrazione di questa nuova e imprevedibile forma può essere ricercata se non nell'incendiario che fu Palazzeschi e il suo uomo di fumo che rompe con tutti i canoni tradizionali? Ma su questo torneremo più avanti.

Tra ottocento e novecento il genere letterario più diffuso fu la narrativa. Una delle caratteristiche della narrativa del primo Novecento, non fu solo la dissoluzione del naturalismo, ma l'invenzione di un romanzo tutto diverso, fondato, come l'abbiamo già accennato, su nuovi canoni artistici. Nel modello narrativo del Novecento si rivela un mondo che è rappresentato non nella sua totalità ma attraverso frammenti o illuminazioni. Il romanzo non è più costruito su descrizioni minute. La realtà è

[12] Guido Guglielmi, *La prosa italiana del Novecento II, Tra romanzo e racconto*, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino, 1998, p.VIII.
[13] Ivi.

descritta non da un unico punto di osservazione, da un narratore onnisciente (tecnica tipica del romanzo verista) ma da tante prospettive diverse. Una realtà frantumata e caotica che si cerca di organizzare dentro l'opera letteraria, o che l'autore riporta così com'è.

Il romanzo allora non può essere altro che l'analisi dell'uomo e la presa di coscienza della sua miseria. Lo scrittore novecentesco guarda ormai ai modelli che la nuova tradizione costruisce: così Pirandello cercherà di definire la sua concezione dell'arte nel suo famoso saggio *l'Umorismo*, che va a scavare nelle motivazioni profonde di situazioni buffe o grottesche, sperimentando allora il *sentimento del contrario.* Questo sentimento del contrario che Bachtin chiama carnevalesco. È palese una forte volontà di dissacrare il passato -sentito come un peso- attraverso il riso, il buffo, la parodia.

Pirandello rappresenta una massima presa di coscienza del malessere di cui soffre l'uomo moderno. Di quella maschera indossata da ogni individuo, Pirandello si fa il più acuto osservatore.

Dalla narrativa e dal teatro di Pirandello s'innalza un grido di ribellione contro tutte le forme che imprigionano il libero espandersi dell'uomo. E tutta la sua opera è piena di uomini vinti e soffocati dalle convinzioni e dagli obblighi, ma pure desiderosi di libertà e che ogni tanto si strappano dal volto la maschera, si ribellano contro ogni costruzione esterna ed interna. La sua visione della vita è fondata sul contrasto tra la *vita* che è un fluire ininterrotto, e le *forme* nelle quali l'uomo è costretto a fissarla.

> La vita è il vento, la vita è il mare, la vita è il fuoco; non la terra che si incrosta e assume forma. Ogni forma è la morte. […]. Noi tutti siamo esseri presi in trappola, staccati dal flusso che non s'arresta mai, e fissati per la morte. […]. Io mi sento preso in questa trappola della morte, che mi ha staccato dal flusso della vita in cui scorrevo senza forma, e mi ha fissato nel tempo, in questo tempo![14]

Il vivere stesso è sentito come una trappola in questa novella pubblicata nel 1912. L'uomo è prigioniero dello spazio e del tempo e solo la morte è buona e liberatrice.

[14] Luigi Pirandello, *Novelle*, a cura di Lucio Lugnani, Trento, Einaudi, 2003^{6}, pp.232-233.

Nella poetica di Pirandello la contraddizione e la relazione sono due idee-forza. I suoi personaggi si trovano “bloccati e sospesi fra le due istanze [la vita e la morte] irriducibilmente contraddittorie.”[15]

Questa contraddizione e complementarità si rivela nella presentazione della morte che è “ora termine insensato della vita, orrore del vuoto, immobilità fredda, pesante, insensibile, ora è leggerezza, liberazione emancipazione, evasione sogno di rinascita e di ricongiungimento all’unità indivisa e indistinta dal cosmo”[16].

La stessa contraddizione si incarna poi in altre coppie: l’anima e il corpo, l’illusione e la realtà, la follia e la saggezza. La natura umana è sospesa quindi tra vita e morte, tra leggerezza e peso.

Ora se prendiamo ad esaminare *La carriola,* una delle novelle più famose di Pirandello, troviamo la stessa opposizione tra peso e leggerezza.

La pesantezza rappresenta lo stato nel quale si trova quotidianamente il protagonista della detta novella, un avvocato famoso, padre di famiglia, ossessionato e schiacciato dal peso dei ruoli sociali: “di doveri altissimi sono gravato, pubblici e privati”[17]

In opposizione a questi ruoli sociali, prigione dell’anima sua, troviamo durante un momento di scissione e distacco dai sensi e dal corpo, uno stato di leggerezza che si esprime così : “Non pensavo a ciò che vedevo e non pensai più a nulla: restai, per un tempo incalcolabile, come in una sospensione vaga e strana, ma pur chiara e placida. Ariosa.”[18]

La libertà si esprime attraverso questo stato di sospensione ariosa, che contraddistingue la vita quotidiana, soffocante del protagonista.

L’analisi che Pirandello dedica alla natura umana, si arricchisce inoltre di un’ampia riflessione sulle caratteristiche della scrittura umoristica che si concretizza nel romanzo *Il fu Mattia Pascal*, opera con cui egli abbandona in gran parte, le strutture naturaliste e veriste.

Questa tecnica umoristica sarà messa in pratica anche da Italo Svevo che con il suo

---

[15] Ibid.p. XVII.
[16] Ivi.

[17] Ibid. p. 330.
[18] Ibid. p.331.

ultimo romanzo *La coscienza di Zeno* propone "una risposta a quella sempre più radicale impossibilità di scrivere che, fra ottocento e novecento, viene a ferire a morte il personaggio romanzesco dell'intellettuale"[19]

L'intellettuale, che è anche Zeno, torna a scrivere con l'aiuto della psicanalisi, e così viene superata la difficoltà della scrittura nel mondo moderno.

La narrazione non ha un percorso lineare ma, seguendo il modello umoristico, procede in modo casuale. E "L'ironia, in effetti, è la conquista fondamentale della scrittura. Raccontando la propria esistenza […], Zeno può allontanarsi da essa. […]. Zeno può contemplare la vita."[20]

Ecco quindi l'ironia che permette di guardare la vita da lontano e soprattutto di trovare la distanza necessaria rispetto al peso della realtà.

In questa terribile presa di coscienza della malattia dell'uomo, Svevo immagina per il suo romanzo un finale apocalittico ma nello stesso tempo rigenerativo:

> Forse traverso una catastrofe inaudita prodotta dagli ordigni ritorneremo alla salute. Quando i gas velenosi non basteranno più, un uomo fatto come tutti gli altri […] inventerà un esplosivo incomparabile, […]. Ed un altro uomo […] ruberà tale esplosivo e si arrampicherà al centro della terra per porlo nel punto ove il suo effetto potrà essere il massimo. Ci sarà un'esplosione enorme che nessuno udrà e la terra ritornata alla forma di nebulosa errerà nei cieli priva di parassiti e malattie.[21]

Pirandello e Svevo raggiungono nella loro opera un'acuta coscienza della crisi che attraversa l'uomo moderno. Notiamo l'importanza che assumono d'ora in poi nelle poetiche del novecento l'umorismo e l'ironia.

Come l'abbiamo visto in precedenza il rinnovamento della concezione dello spazio e del tempo hanno reso possibili le numerose innovazioni artistiche.

Nel campo artistico, vogliamo ricordare il posto che occupa l'opera di Chagall, un pittore che ha permesso secondo la critica, di introdurre la metafora poetica nella

---

[19] Italo Svevo, *La coscienza di Zeno*, a cura di Giorgio Barberi Squarotti, apparati di Adriano Bon, bergamo, Tascabili Bompiani, 1990[X], p.VII.
[20] Ibid. p.X.
[21] Ibid.p.367.

pittura. In effetti, da coloro che nel XX secolo conquistarono la libertà e orientarono in tal modo l'espressione artistica, spicca il nome di Marc Chagall, maestro del meraviglioso ingenuo. Sembra a ben guardare che egli dipinga da un balcone tra terra e cielo e che le sue immagini nascano dalle nuvole. Dai quattro elementi primordiali egli trae la sua ispirazione dall'elemento più leggero, cioè l'aria. L'aria gli offre uno spazio, un'atmosfera, una sostanza e soprattutto il principio di gravitazione. Solo cosi si possono fare volare le persone e gli oggetti. In questo spazio, fuori dalla razionalità pesante, si uniscono i ricordi, i sogni, le premonizioni, e i burleschi frammenti della realtà. Fuori dalla pesantezza, fuori dalla gerarchia naturale, il gallo e l'asino, il violinista e il pendolo, gli angeli, gli amanti, la torah e la croce in un rapporto di tolleranza, sopra ci sono le stelle e sotto si vedono paesi caotici ricoperti di neve. Egli rivela nella sua produzione un mondo tutto fatto di forme leggere in movimento in uno spazio non profondo, privo di leggi geometriche di gravità. L'atmosfera è fiabesca ed incantata come nel quadro del 1913 *Parigi dalla finestra*.

Vogliamo adesso, dopo aver messo in evidenza alcune delle caratteristiche della modernità che giocano a favore della leggerezza, rilevare le particolarità che fanno del *Codice di Perelà*, un romanzo della leggerezza.

III. 6. Palazzeschi e il romanzo futurista *Perelà*, l'uomo di fumo.

Abbiamo visto che la modernità annuncia un ribaltamento degli antichi valori. L'artista quindi può diventare un saltimbanco e il poeta deve divertirsi. Il riso può essere un attributo divino e le cose serie non sono solo pesanti.

In questa parte del capitolo ci soffermeremo sull'opera e la poetica di Palazzeschi che grazie al suo romanzo *Il codice di Perelà* è apertamente legato alla leggerezza. La problematica esistenziale inerente al novecento viene trasformata da Palazzeschi, grazie al suo immaginario favolistico, in uno slancio positivo e vitale, che si oppone alla rigidità repressiva della società borghese. Palazzeschi lancia una sfida basata sull'affermazione del puro piacere, del gioco e dell'ironia.

Ma in realtà, la leggerezza attraversa tutta l'opera di Palazzeschi: "Il tema della leggerezza e, quindi, la dialettica leggerezza-pesantezza,attraversa l'intera opera di

Aldo Palazzeschi assumendo, nel corso degli anni e nei diversi volumi, aspetti o sfumature distinte"[22].

Una feroce ironia demolitrice sta alla base dell'opera e dell'ingegno di Palazzeschi che vuole abbattere tutti i motivi della letteratura precedente. In questo passaggio tra ottocento e novecento è di moda una volontà di distruggere per meglio costruire cose nuove. Re-inventare il mondo con nuovi ideali e nuovi strumenti espressivi. Il romanzo in crisi? La poesia anche? Distruggere, ma per ricostruire, e in che modo? Quali personaggi nuovi, insolenti si propongono di sostituire i classici eroi della letteratura romanzesca in quest'inizio di secolo?

A queste e ad altre domande, cercheremo di risponder in questa parte del capitolo dedicata a ripercorrere gli aspetti più pertinenti di un'opera che Palazzeschi dichiara avere posto sotto il segno di una ricerca di leggerezza lessicale e strutturale.

Le avanguardie del novecento hanno un compito dissacratorio e rivoluzionario. All'uomo borghese, depositario di valori tragicamente immobili e rigidi bisogna contrapporre, almeno nel campo artistico, un personaggio in grado di ostacolare il normale andamento del sistema. Le vecchie dottrine devono essere distrutte e ricostruite.

Palazzeschi è uno dei primi autori del quale possiamo dire senza sbagliare che dichiara apertamente la sua appartenenza alla leggerezza. L'atteggiamento anarchico e provocatorio di Palazzeschi si incarna nelle figure del clown e del saltimbanco e corrisponde a una sfida verso l'ipocrita convenzionalismo borghese.

Nel poema *Chi sono?* pubblicato nel 1909 Palazzeschi offre l'immagine del poeta come un saltimbanco : "Chi sono? Il saltimbanco dell'anima mia."[23]

Nella poesia *Comare Coletta* viene rovesciata l'immagine della ballerina che è diventata una vecchia mendicante che saltella goffamente per chiedere l'elemosina. Possiamo vederci una forma di leggerezza che si esprime normalmente nella grazia della ballerina (che abbiamo visto sopra con Baudelaire) ma che viene sfigurata e parodiata in questa immagine di marionetta buffa sfigurata dalla vecchiaia.

Nella poesia di Palazzeschi convivono elementi futuristi, pascoliani,

[22] Capecchi Giovanni, *Palazzeschi e la leggerezza*, Firenze, Le Càriti editore, 2003, p.11.
[23] Luperini, Cataldi, D'Amely, *Poeti italiani: il Novecento*, Firenze, Palumbo editore, 1994, p.83.

crepuscolari, alternati e fusi, spesso parodiati nel puro gusto del gioco e dell'invenzione. L'esercizio poetico fu per Palazzeschi, lo stadio iniziale della sua attività di narratore, che proprio agli inizi, e in particolare con il *Codice di Perelà*, trovò la sua misura più sicura e più valida. "Palazzeschi nacque poeta […]. Ma l'esercizio di poeta rappresentò piuttosto che uno stato definitivo di maturità, quasi una fase di crisalide, destinata a liberare l'angelica farfalla"[24]

Il romanzo di Palazzeschi sul quale ci soffermiamo in questo capitolo è dall'autore stesso definito *favola aerea. Il codice di Perelà* è dominato da una dichiarata ricerca di «leggerezza» verbale e strutturale. Un romanzo che sconvolge le regole della scrittura per l'assenza palese di un io narrante o di un narratore considerati arbitri di una morale preesistente. Estraneo e diverso ai modelli e all'organizzazione del romanzo ottocentesco, che si era manifestato in Italia attraverso Verga o d'Annunzio, Palazzeschi propone una vera rivoluzione della struttura e del contenuto, conferendo al romanzo una disposizione favolistica degli eventi, condotta su un registro parodico-grottesco. Non possiamo ignorare inoltre la re-interpretazione del modello nichilista del super uomo. Dopo l'incendiario, l'uomo fumo è una rinascita. Perelà si presenta con un valore iconoclastico. Si afferma in questo romanzo rivoluzionario un'opposizione dissacratoria e offensiva contro tutte le convenzioni ideologiche e morali radicate nella società italiana, e europea, frutto di una lunga tradizione di conservazione dei modelli del passato.

Nel 1914, Palazzeschi pubblicò sulla rivista futurista *Lacerba* un manifesto intitolato *Il controdolore*.

Se credete sia più profondo ciò che comunemente s'intende per serio siete dei superficiali. La superiorità dell'uomo su tutti gli animali è che ad esso solo fu dato il privilegio divino del riso. […] Bisogna abituarsi a ridere di tutto quello di cui abitualmente si piange, sviluppando la nostra profondità. L'uomo non può essere considerato seriamente che quando ride. […]. Si è fino alla nausea fatto del vieto romanticismo sopra le venture umane

---

[24] *Poesia e narrativa di Palazzeschi*, di Luigi Baldacci, in *Letteratura e critica, antologia della critica letteraria l'ottocento e il novecento*, Giorgio Barberi Squarotti, Angelo Jacomuzzi, Firenze, Casa editrice G. D'Anna, 1990, p. 345.

[…] Nulla è triste profondamente, tutto è gioioso.[25]

Se il nome di Palazzeschi è indubbiamente legato al futurismo, anche se se ne stacca completamente nel 1914, la sua peculiarità è di usare l'ironia come energia creativa e distruttrice.

In questa dichiarazione Palazzeschi afferma la superiorità e la maggior profondità del riso e dell'allegria sulla serietà. Palazzeschi crede nell'utopia di una società capace di vincere il tormentato destino umano attraverso la gioia e la leggerezza.

Bachtin per illustrare le qualità del riso cita lo scrittore russo Gogol:

> No,[afferma Gogol] il riso è più importante e più profondo di quanto si pensa[...]. No, sono ingiusti quelli che dicono che il riso provocherebbe sdegno. Provoca sdegno soltanto ciò che è cupo mentre il riso è luminoso ciò che è ridicolo è basso dice il mondo; solo a ciò che è pronunciato con voce severa e tesa, solo a questo si dà la qualifica di elevato. [26]

Gogol rideva come ridono gli dei conclude Bachtin. E ride anche il Dio di Palazzeschi.

> Se io me lo figuro uomo, non lo vedo né più grande né più piccino di me. Un omettino di sempre media statura, di sempre media età, di sempre medie proporzioni, che mi stupisce per una cosa soltanto: che mentre io lo considero titubante e spaventato, egli mi guarda ridendo a crepapelle.[27]

Nella sua prima stagione poetica, le sue composizioni sono di un'apparente fragilità e quasi di una semplicità infantile. Sembrano filastrocche o fiabe in versi. I suoi personaggi sembrano quelli dei racconti favolosi. Personaggi che sono, bisogna notarlo, a favore dell'ambiente fiabesco, privi di ogni spessore psicologico. Il lessico, inoltre, è semplice, con un andamento ripetuto, quasi ipnotico.

---

[25] Aldo Palazzeschi, *Il controdolore, Manifesto futurista* di Aldo Palazzeschi, Stampa alternativa & Graffiti, copia n. 0988, 2000, pp.15-16.
26 Michail Bachtin, op.cit, pp.489-490.
[27] Aldo Palzzeschi, op.cit. p.12.

L’atteggiamento assunto da Palazzeschi è quello del gioco, in opposizione alla letteratura “seria”, quella per adulti.

Perciò vengono abolite tutte le dimensioni che normalmente sono presenti nella produzione lirica o artistica, ossia tutti gli elementi della sfera sentimentale, etica o ideologica. Queste scelte e questa apparente chiusura in un mondo fiabesco personale, non sono affatto un ripiegamento su sé stesso. Non sono né un tentativo di consolarsi, né di difendersi.

Questo atteggiamento è una protesta, è l’esaltazione del principio di piacere su quello della realtà.

Un atteggiamento che si realizza nella scrittura e nell’opera di Palazzeschi attraverso alcune scelte tematiche e stilistiche o formali: il gioco, la fiaba, l’ironia e il grottesco.

“**Lasciatemi divertire**” dichiarava Palazzeschi e questa formula è chiaramente il rovescio del “lasciatemi sognare” dei poeti. Egli si sente e si rappresenta come il “buffo”, che suscita il riso, che provoca ilarità, ridicolo al quale è attributo un ruolo specifico quello di denunciare alcuni aspetti della realtà sotto l’apparenza, la sembianza della follia.

Queste immagini del buffo, del saltimbanco e del pagliaccio sono secondo Jean Starobinski, “les images *déformantes* que les artistes se sont plus à donner d’eux-mêmes et de la condition même de l’art […]. Le jeu ironique a la valeur d’une représentation de soi par soi : c’est une épiphanie dérisoire de l’art et de l’artiste »[28]

Il mito del pagliaccio si sviluppa nella letteratura tra il 1830 e il 1870 e viene celebrato in seguito anche dai pittori. Tutti questi personaggi, artisti, acrobati, ballerine, pagliacci sembrano ignorare le leggi della gravità.

In altre parole al buffo è permesso dire tutto senza censura perché è considerato come pazzo, è il tema della saggezza dei pazzi. Nelle corti medievali e rinascimentali, il buffone era una persona che aveva il compito di rallegrare il signore e gli altri cortigiani con lazzi e facezie.

Così possiamo riprendere la conclusione di Starobinski a proposito della

[28] Jean Starobinski, op.cit. *Portrait de l’artiste en saltimbanque*, Lausanne, Skira-Les sentiers de la création. Champs Flammarion, 1970.

funzione del pagliaccio

> dans un univers pratique ou tout s'est vu assigner une fonction, une valeur d'usage ou d'échange, l'entrée du clown fait craquer quelques mailles du réseau et, […] il ouvre une brèche par où pourra courir un vent d'inquiétude et de vie.
> Le non sens dont le clown est porteur prend […] valeur de mise en question ; c'est un défi porté au sérieux de nos certitudes.
> […] parce qu'il est d'abords absence de signification, le clown accède à la très haute signification de contradicteur : il nie tous les systèmes d'affirmation préexistants, il introduit, dans la cohérence massive de l'ordre établi, le vide grâce auquel le spectateur, enfin, séparé de lui-même, peut rire de sa propre lourdeur. La pure absurdité accepte de devenir une figure multivalente : figure de l'intrus qui s'impose ou qu'on expulse ; de la victime expiatoire ou du démon moqueur ; du bond optimiste dans la hauteur ou de la chute dans l'abime.
> La fonction du clown […] présuppose l'existence d'une société organiquement structurée à laquelle il est possible d'apporter la contradiction sous une forme et un déguisement institutionnels[29].

La funzione del pagliaccio va oltre il puro divertimento per la sua capacità a mettere sulla scena ciò che è nascosto. Charlie Chaplin detto Charlot si presenta come un altro famoso esempio dell'artista pagliaccio, un pazzo comico che aldilà del divertimento e del riso che suscita, assume il compito di denunciare e rovesciare l'ordine prestabilito.

Ci spingeremo più avanti con l'analisi di questo "romanzo", definito dallo stesso Palazzeschi, *una favola aerea.* L'opera è governata da una dichiarata ricerca di leggerezza, sia nella struttura che nella tematica.
Walter Pedullà dichiara che quest'opera "sopporta sulle proprie spalle, scheletro o struttura il peso delle questioni essenziali del secolo" prima fra tutte il capovolgimento dei canoni tradizionali del romanzo.

In *Perelà* come nelle *Poesie* "il simbolo riveste un'importanza preminente. […]

[29] Ibid, pp.137 e 140.

simboli e allegorie sono spesso leggeri e trasparenti, appunto come Perelà"[30]
Ma il senso va ben oltre il semplice divertimento presente in tante poesie. Il *Codice di Perelà* è il documento di una crisi di valori in chiave farsesca.

Il protagonista, nuovo Cristo-clown, vuole salvare l'umanità con un *codice*, basato sulle regole dell'amore e della "follia" che capovolgono le regole morali della società

Palazzeschi aveva inoltre una particolare e naturale antipatia per l'uomo-storico, l'uomo-statua, l'uomo catalogabile[31]. Amava invece gli uomini senza storia, quelli più umili, che possedevano altre qualità (di queste caratteristiche conservano le impronte anche le opere di Calvino rivestendo i tratti di alcuni dei suoi personaggi più interessanti Marcovaldo, Pin, Palomar)

C'è un punto comune che sembra unire tutti gli scrittori che scelsero nel panorama della letteratura novecentesca una strada diversa: l'apparente distacco della realtà, che nasconde però una profonda volontà di affrontare la realtà con strumenti più adeguati. Viene chiamato in modi diversi: il pathos della distanza, la leggerezza, l'ironia, il fantastico, l'umorismo.

La distruttiva giocosità cioè l'aspetto ludico dell'arte che non viene più considerato nel suo aspetto pesante e conservatore, come del resto la distruzione della tradizione letteraria, era il primo moto dei movimenti avanguardisti del '900 di cui Palazzeschi rifiutava in ogni modo il passaggio all'azione.

Si tratta per Palazzeschi di puntare sulla tematica. La distruzione futuristica cerca la rottura delle forme linguistiche tradizionali. Identificando in essa alcuni dei mali peggiori dell'arte e della letteratura: immobilità, inerzia, passività, in breve una situazione stagnante che non aiuta il rinnovamento necessario all'arte. Nel campo poetico è palese una spinta verso il grado zero della parola, uno svuotamento ludico, un'ironizzazione carica di energia. In realtà si può dire che, contrariamente alla prospettiva programmatica del programma futurista, Palazzeschi rifiuta qualsiasi programma. Solo attraverso il gioco, disegnando figure svuotate d'ogni peso, che sembrano destinate ad evaporare, Palazzeschi realizza una poesia, un'opera di

[30] *Letteratura e critica,* op.cit. p.348.
[31]Carlo Bo, *Letteratura come vita. Antologia critica*. A cura di Sergio Pautasso. Rizzoli milano. 1994.pp.591 a 606

un'imprendibile leggerezza. Distruggendo in leggerezza, costruisce nuove storie, presentando frammenti di vita, insistendo sulla sciocchezza del mondo contemporaneo (*Le sorelle Materassi* per esempio). Scopre in ogni aspetto della vita la degradazione e la corruzione.
Così "la poesia di Pazzeschi rifiuta di fissarsi in posizioni assestate, in certezze […], si sospende nell'effimera libertà di un momento irrepetibile"[32]

Nel *Codice di Perelà* la narrazione, infatti, è affidata a una successione di scene, in cui i fatti sono presentati attraverso i multipli punti di vista dei personaggi. L'effetto comico e parodistico deriva soprattutto dal linguaggio ma anche dalla personalità buffa dei personaggi. Rispetto alla lingua, l'autore insiste sui giochi fonici e le deformazioni lessicali e adotta registri diversi secondo i personaggi, ridotti a pure voci, veri e propri discorsi diretti, privi dell'indicazione del parlante, disposti in un dialogo corale. Nella stessa alterazione dell'immagine del protagonista, deformato ludicamente e staccato da qualsiasi vincolo di verosimiglianza e concretezza realistica, si riconosce la prima radice del "buffo" palazzeschiano. La vicenda di Perelà, suggerisce Luciano De Maria, ricalca quella di Cristo, pur se «in modo involontario e su un registro degradato».

Perelà, l'uomo leggero è un racconto dalla trama molto semplice. Uomo di fumo, egli viene da un mondo irreale e rappresenta l'incursione dell'irreale, del fantastico nel mondo reale. Per questo motivo provoca turbamento, suscita inquietudine e incertezze. Attraverso Perelà siamo confrontati al mondo del possibile. Ma questa dimensione è incompatibile con la dimensione del reale, con l'ordine della città. Perelà appartiene al mondo dell'aria, del cielo, delle nuvole e la sua prima qualità è la leggerezza. In questo modo si oppone alla gravità e alla pesantezza del reale. Ma quando la realtà viene inquietata, messa in dubbio, non si lascia riscrivere o rifondare. Basta eliminare l'elemento perturbante per continuare nella *normalità*. Comunque ogni elemento perturbante, anche se viene cancellato lascerà segni tracce di sé. E da questa dialettica tra leggerezza e pesantezza che nasce forse la complementarità, l'equilibrio del mondo. Calvino insisteva per considerare sempre ogni qualità rispetto al suo contrario.

[32] *Manuale di letteratura italiana*, Bollati, Boringhieri, Torino, p.418.

Il codice di Perelà è quindi un romanzo che taglia completamente con le tecniche narrative tradizionali e si presenta nell'anno in cui apparve come uno dei romanzi più singolari e conturbanti della letteratura italiana. Se prendiamo in considerazione l'originalità dell'opera, le interpretazioni che ne furono proposte sono numerose e varie. Troviamo così allusioni alla condizione del poeta secondo Ardengo Soffici, oppure una marcata e irriverente volontà di divertimento. Sono da prendere in considerazione anche gli elementi legati alla società e una critica della borghesia e dei suoi valori granitici. Ma oltre queste varie e valide considerazioni ciò che vogliamo ritenere in questo lavoro è ovviamente la materializzazione della leggerezza. La leggerezza ci indica varie strade da percorrere.

Che sia anche un divertimento non c'è dubbio perché sappiamo che Palazzeschi reclamava questo diritto per ogni artista. Ma sappiamo che la leggerezza, come tema caro alle avanguardie, rappresenta la rottura col passato, il ribaltamento della vecchia scala di valori, una tematica sviluppata anche da Nietzsche quando afferma che "la terra sarà chiamata leggera".

In questa leggerezza, metafora della profonda rivoluzione culturale, ideologica e artistica, si dissolve tutta la compattezza e la pesantezza del vecchio mondo. Il vento di libertà e di ribellione che soffia sul novecento dovrebbe pulire il sistema e lasciare spazi vuoti da riempire: con idee nuove, valori nuovi e una rivalutazione del ruolo del poeta, che ha deposto la sua aureola sacra all'entrata del bordello.

Questo romanzo deve essere quindi letto rispetto a questi valori e che Palazzeschi ci offre attraverso il personaggio dell'uomo di fumo, dalla personalità così innocente.

Il romanzo inizia come una fiaba: non siamo informati ne del luogo ne del tempo della vicenda. Il lettore, dall'inizio, si sente liberato dai vincoli spazio temporali e nel corpus narrativo si apre uno spazio di leggerezza, staccato dalla realtà.

Per dissolvere letteralmente le inquietudini e le convenzioni bisogna creare un personaggio leggero, in grado di essere fisicamente l'opposto dell'uomo fatto di terra.

Per questo Palazzeschi fa nascere il suo eroe dal fumo e l'unica cosa che lo lega e gli permette di rimanere sulla terra, sono i suoi stivali. Stivali pesanti che Perelà infila alla discesa del camino. Il suo nome è fatto di pezzi come ad indicare un'assenza

di identità o un'identità frantumata. E se la struttura del romanzo poggia solo sui dialoghi tra i personaggi, Perelà non parla quasi mai ma ascolta. Vediamo come si ritrova obbligato a scrivere un nuovo codice perché gli altri, gli abitanti della città, gli attribuiscono un ruolo che supera le qualità che possiede che possiamo riassumere alla sua leggerezza.

Vogliamo inoltre sottolineare che uno dei primi temi al quale Perelà si avvicina è quello della guerra. Acciaio ferro piombo: questa è la guerra. "Come non sono gli uomini schiacciati da tanto peso?" si chiede l'uomo di fumo.

Palazzeschi si propone in questo modo di aprire spazi di irregolarità e di libertà nella pesantezza del mondo reale. E giustamente l'opera "sopporta sulle proprie spalle, scheletro o struttura il peso delle questioni essenziali del secolo"[33]. Una di queste questioni è il capovolgimento dei canoni tradizionali del romanzo. Con questo gioco dei possibili, Palazzeschi riesce a mettere in dubbio, a scuotere il reale. Si avranno i migliori risultati aprendo spazi di libertà nella certezza del reale. Dal confronto nascono idee nuove. Dall'instabilità nascono le trasformazioni: ci vogliono quindi rotture con l'ordine prestabilito. Propone infine, il già citato contrappunto tra l'uomo-fumo e l'uomo statua.

Come l'abbiamo detto in precedenza, ride e balla anche il Zarathustra di Nietzsche. Così Palazzeschi fa nascere il nuovo uomo dal fumo, cioè da una sostanza leggera opposta alla pesantezza della materia, della terra di cui fummo creati. Forse da questa nuova razza nascerà anche un nuovo codice di valori s'interroga l'autore?

Ma in realtà questo tentativo è fallito prima di essere stato portato a compimento: Perelà è un ignorante, incapace di dare al mondo valori nuovi, più giusti. In antitesi all'immagine di un profeta egli non sa nulla e non può perciò dare ne regole ne risposte a nessuno. Come spesso capita, sono gli altri, quelli che nel romanzo costituiscono il coro di voci che gli conferiscono un potere mistico e profetico. Dobbiamo vedere in questo procedimento una critica della massa, che si aspetta sempre miracoli da coloro che sono diversi, o che appaiono così? Sicuramente è una profonda derisione per i movimenti di massa creduloni e semplicioni.

Perelà provoca invece distruzione e morte per tutti coloro che tentano di

---

[33] Walter Pedullà, *La narrativa italiana contemporanea*, 1940/1990, Tascabili Economici Newton, p. 62.

assomigliarli e diventare leggeri. Sarebbe quindi una trappola tesa dall'autore questa apparente leggerezza? Vuol evidenziare la sua incapacità a rovesciare l'ordine prestabilito? Significa anche il dovere che abbiamo di trovare individualmente la propria strada e soprattutto la libertà. Basta con la tradizione e la staticità ma basta anche con quelli che pretendono essere profeti per gli altri[34] imponendo i loro valori pretendendo soddisfare tutti gli uomini.

Nascere da una sostanza leggera come il fumo non basta a cambiare l'ordine del mondo. Il cambiamento è da ricercare altrove. Nel riso per esempio, nell'auto-derisione anche, e nella capacità di ridere di tutto, prendendo così le distanze con la realtà. L'ironia diceva Calvino. Un'altra forma di leggerezza.

Si potrebbe parlare di eroe negativo? Un eroe che non corrisponde a nessuna tipologia esistente e soprattutto non vince. In altre parole la sua natura leggera non gli permette di portare qualcosa di nuovo, di buono per l'umanità. Non è un super eroe come lo crede la gente del paese dove arriva. Inoltre non sa nulla della vita, a parte quello che sente, quello che raccontano le tre vecchie sotto il camino.

Abbiamo quasi la possibilità di dichiarare che ogni tentativo di sfidare la pesantezza giocando con la leggerezza termina con una sconfitta. Ma ecco che riprendiamo l'idea che non basta essere nati dal fumo per cambiare l'ordine del mondo. Vuole alludere Palazzeschi ai suoi contemporanei che intendono ripartire da zero, cioè dal fumo? Che vogliono bruciare il vecchio mondo? Che forse bisogna avere una riflessione puntigliosa e un sistema di valori, ancora una volta molto ben organizzato per pretendere a un vero cambiamento. Che un ordine nuovo non può essere altro che un'utopia? Questa utopia della leggerezza che ritroveremo nelle *Città invisibili* di Calvino.

Nella linea futurista si colloca anche il romanzo di Marinetti, *Mafarka il futurista*, dedicato a tutti i grandi poeti incendiari, tra i quali Palazzeschi. Ci troviamo temi riferiti al volo e al desiderio di sublimazione.

Il romanzo fu pubblicato per la prima volta in francese. Perché alcuni passi furono giudicati immorali e osceni l'autore subì addirittura un processo. Il protagonista, Mafarka, è un sovrano cha ama la guerra e disprezza le donne. Nasce un

[34] Montale ribadisce il concetto, opponendosi all'idea di essere un profeta-vate.

superuomo alato, frutto dei progressi dell'industria, costruito in acciaio e dotato di ali, figlio e sublimazione di Mafarka. Questo personaggio congiunge modernità e leggerezza.

III. 7. Neorealismo e pietrificazione.

> Era, il dopoguerra un tempo in cui tutti pensavano d'essere poeti. Dopo tanti anni in cui era sembrato che il mondo fosse ammutolito e pietrificato e la realtà era stata guardata come di là da un vetro, in una vitrea, cristallina e muta immobilità.[35]

Con Neorealismo s'intende una tendenza precipua dell'arte figurativa, del cinema e della letteratura italiana tra il 1930 e il 1955. Il termine Neorealismo fu coniato per la prima volta dal critico Bocelli nel 1931, all'indomani della pubblicazione de *Gli indifferenti* di Alberto Moravia e di *Gente in Aspromonte* di Alvaro. Tali opere, dopo la stagione del realismo ottocentesco, si concentravano sul tentativo di restituire la realtà per quel che era, senza filtri. Fu la tragedia della guerra a dar vita alla vera stagione del neorealismo. L'esperienza dell'invasione tedesca e soprattutto della resistenza convinse molti intellettuali a farsi paladini delle rivendicazioni delle masse e a concepire l'attività artistica come nuda cronaca di fatti. Nel neorealismo troviamo quindi personalità diverse e anche distanti per formazione e soluzioni espressive, che spesso furono neorealiste soltanto per una breve stagione. Il neorealismo ha raggruppato in sé una grande pluralità di voci che scelsero tecniche narrative diverse ma legate dalla necessità storica di rappresentare la realtà. Non parliamo quindi di corrente neorealistica ma di atmosfera o di clima neorealista.

In questo clima neorealista il primo romanzo di Calvino appare davvero molto diverso, anche se il tema principale è la resistenza partigiana. Ma la resistenza è vista attraverso gli occhi di un bambino perché Calvino non intendeva assegnare alla letteratura un ruolo di propaganda. Questo romanzo ci servirà ad esemplificare in che senso Calvino si è sempre tenuto lontano dal neorealismo e quali furono i segni della

[35] Natalia Ginzburg, *Lessico familiare*, introduzione di Cesare Garboli, Trento, Einaudi, 2009[13], p.165.

sua sognata leggerezza.

Calvino appartiene a quegli autori che, pur provando la strada del neorealismo perché in quei tempi di resistenza e nel secondo dopo guerra, era compito di ogni giovane scrittore di rappresentare la realtà, non lo fece mai in modo aderente ma introducendo già dal primo romanzo una visione del tutto originale, in cui la Storia e la resistenza partigiana, erano viste attraverso lo sguardo del bambino Pin.

Questo primo romanzo è caratterizzato da vari elementi che vogliamo riprendere in questo capitolo senza soffermarsi a lungo su cose che sono già state rilevate. È necessario il riferimento al famoso saggio di Cases, che aveva individuato in Calvino *il pathos della distanza*, una formula ripresa dal pensiero di Nietzsche.

L'opera di Calvino, sostiene Cases, vive "In questa tensione tra la solitudine nella distanza e la comunità necessaria"[36].

Infatti il suo primo romanzo *Il sentiero dei nidi di ragno* uscì nel 1947, cioè due anni dopo la liberazione dell'Italia. Calvino si era nel 1944, insieme al fratello più giovane, unito alle brigate partigiane che combattevano i nazifascisti. Si ricorda di questo periodo intenso con soddisfazione: " [...] sono contento di tutto quello che ho fatto, del capitale di esperienze che ho accumulato, anzi avrei voluto pure di più."[37]

Nel *Sentiero dei nidi di ragno,* il protagonista di nome Pin, è un ragazzo orfano (l'unica parente è la sorella che si prostituisce coi tedeschi), del sottoproletariato, vittima di una società violenta e spietata, abbandonato a sé stesso che quasi per gioco scopre la lotta partigiana. Dopo varie vicende si unisce ad un gruppo di partigiani e comincia per lui una nuova esperienza che condivide con queste donne e questi uomini. Non capisce sempre l'atteggiamento e il discorso di questi adulti. Così attraverso i suoi occhi vengono rappresentati e espressi comportamenti non solo eroici ma anche vili e patetici.

Questo personaggio atipico, serve da filo conduttore nel romanzo, e permette all'autore di non idealizzare il tema della resistenza, e di tenersi lontano dalle altre esperienze narrative del neorealismo. Sarà Cesare Pavese il primo a cogliere la novità e il sapore particolare di questo romanzo, chiamando Calvino lo scoiattolo della penna.

---

[36] Cesare Cases, *Patrie lettere*, Torino, Einaudi, 1987, p.160.
[37] Cronologia di Barenghi Mario e Falcetto Bruno,in *Romanzi e racconti di Italo Calvino*, Meridiani Mondadori Milano 1991,v.I.

Nel Sessantaquattro, Calvino attraverso la prefazione al suo primo romanzo mette in rilievo le sue scelte. Spiega che dopo la fine della guerra cominciò a sentire il bisogno di raccontare la sua esperienza in quanto partigiano, ma ogni volta " veniva fuori qualche stonatura; la mia storia personale mi pareva umile, meschina"[38]. Invece "quando cominciai a scrivere storie in cui non entravo io, tutto prese a funzionare: il linguaggio, il ritmo, il taglio erano esatti, funzionali"[39]. Capisce che più si allontana dal racconto, più lo sente vicino. *Il sentiero dei nidi di ragno,* già dal titolo, annuncia la sua differenza, e si distingue concretamente dagli altri romanzi del neorealismo.

Pensato per essere solo un racconto, la storia di Pin prese spazio e diventò un romanzo. Infatti Calvino si rende conto che:

> Il rapporto tra il personaggio del bambino Pin e la guerra partigiana corrispondeva simbolicamente al rapporto che con la guerra partigiana m'ero trovato ad avere io. L'inferiorità di Pin come bambino di fronte all'incomprensibile mondo dei grandi corrisponde a quella che nella stessa situazione provavo io, come borghese. E la spregiudicatezza di Pin, per via della tanto vantata sua provenienza dal mondo della malavita, che lo fa sentire complice e quasi superiore verso ogni "fuori-legge", corrisponde al modo "intellettuale" d'essere all'altezza della situazione, di non meravigliarsi mai, di difendersi dalle emozioni...così, data questa chiave di trasposizioni [...] la storia in cui il mio punto di vista personale era bandito ritornava ad essere la *mia* storia...[40]

Pin sarà il primo di una lunga serie di personaggi atipici calviniani, che sostituiscono felicemente i personaggi in crisi nel nuovo romanzo, nel senso che si ritroverà questo processo di straniamento dell'autore rispetto al protagonista del romanzo, anche se la figura nascosta di Calvino, dopo un'attenta lettura, appare in filigrana.

Il bambino ha un occhio vergine, stupefatto, non ideologizzato simile all'occhio del popolo che ascolta le fiabe e legge il mondo in modo meravigliato. Pin-occhio è un gioco di parole oltre che un richiamo al burattino della fiaba di Collodi.

---

[38] Italo Calvino, *Il sentiero dei nidi di ragno,*Verona, Mondadori, 1993[13], p.XX.
[39]ibid.
[40] ibid., pp.XX- XXI.

Questo processo di straniamento viene attentamente descritto nelle prime pagine della *Leggerezza*, quando ci spiega che quando cominciò a scrivere raccontando la sua esperienza, il primo sentimento che provò è quel divario che esiste tra la sua scrittura e il materiale del quale dispone. Così “stavo scoprendo solo allora la pesantezza, l’inerzia, l’opacità del mondo”. Per evitare di essere pietrificato “dallo sguardo inesorabile della Medusa” Calvino sceglie di allontanare il proprio io dal racconto ed è in questo che sta il suo “rifiuto della visione diretta” del mondo.

La scrittura di Calvino non è affatto una scrittura spontanea. È una scrittura controllata, intellettuale, lineare. Perciò è così ironica e agevole. Il punto di partenza è il caos e solo nello spazio letterario si riesce a sistemare il disordine ed ottenere la chiarezza come punto d’arrivo. I sentieri scelti da Calvino per la sua ricerca di ordine sono inconsueti e molto vicini all’universo fiabesco. Per fare solo un esempio uno scrittore come Gadda opera un processo inverso nel senso che la narrativa e la lingua di quest’autore cercano di ricalcare il groviglio della realtà.

La fiaba rappresenta la narrazione al grado zero ed ha una struttura lineare e cronologica. Dalla fiaba Calvino impara ad essere lineare e a togliere peso alla struttura narrativa.

Come l’abbiamo già osservato nel primo capitolo il tempo e lo spazio sono le due dimensioni dentro le quali si realizza o si sviluppa l’opera letteraria. Così sono numerosi gli spazi aperti nel primo romanzo di Calvino *Il sentiero dei nidi di ragno*.

> È probabile allora che sia profondamente sbagliato considerare lo spazio letterario quale mero sfondo degli avvenimenti, vuoto contenitore di fatti e pensieri. […]. Attraverso le caratteristiche dell’ambiente lo scrittore possa esprimere perfino la sua visione del mondo, la sua correlazione con la storia e con la vita. [41]

È già noto come Bachtin mette in rilievo l’importanza del tempo nell’evoluzione del romanzo europeo con la teoria del cronotopo, categoria che riguarda “l’interconnessione dei rapporti temporali e spaziali all’interno di un testo letterario”.

Come l’abbiamo visto nel primo capitolo l’assenza di resistenza dell’ambiente e

[41] Andrea Battistini, *Sondaggi sul Novecento*, a cura di Lorenza Gattamorta, Cesena, società editrice Il Ponte Vecchio, 2003, p.229.

la fluidità del tempo che scorre contribuiscono, anzi, sono essenziali per conferire leggerezza all'opera. Secondo lo studio comparativo realizzato da Battistini su diverse opere scritte durante la resistenza, nel quale si mettono a confronto gli ambienti di varie opere ambientate durante la resistenza, *Il sentiero dei nidi di ragno* occupa davvero un posto molto particolare per la sua leggerezza e la sua atmosfera fiabesca. In confronto, *L'Agnese va a morire* di Renata Viganò, è un romanzo sulla resistenza ma nel quale troviamo un ambiente che viene addirittura definito *vischioso*[42].

Il saggio insiste sull'importanza di uno spazio che è un vettore attivo e in questo senso ha un ruolo essenziale

> non è più un semplice sfondo ma diventa un vettore attivo, che condiziona i movimenti dei partigiani, la cui potenzialità motoria è rallentata da una natura spessa e compatta, quasi impenetrabile, prima e vistosa barriera da superare per il conseguimento della vittoria. L'azione degli uomini non si sviluppa entro un paesaggio neutro, ma in uno stato coesivo che oppone resistenza. Così a livello linguistico, l'ambiente è sempre descritto con aggettivi che ne accentuano la forza inibente. [43]

Così il ritmo è lentissimo, gli elementi sono ostili e gli sforzi fisici e psicologici prodotti dai personaggi sono enormi. Nel romanzo della Viganò "le barriere naturali delle Valli di Comacchio fanno rifulgere la forza d'animo dei partigiani"[44]

A un ben diverso procedimento assistiamo invece nel romanzo di Calvino, nel quale gli spazi aperti e l'atmosfera fiabesca contribuiscono ad alleggerire la struttura narrativa del racconto e la pesantezza psicologica dell'esperienza. Il distanziamento dall'atmosfera della resistenza avviene inoltre grazie al protagonista Pin. Attraverso questa trasfigurazione del paesaggio, i personaggi acquistano "un potere cinematico che, almeno sul piano dell'immaginazione, dissolve la densità spessa e inibente che imprigionava i personaggi […] della Viganò"[45].

Gli spazi aperti "sono luoghi che favoriscono gli incontri fortuiti entro un

[42] *Il paesaggio vischioso dell'Agnese va a morire*, in *Sondaggi sul Novecento*, op.Cit, p. 211.
[43] Ivi. p.212.
[44] Ivi., p.229.
[45] Ivi., p.214.

cronotopo di avventura, grazie al quale l'ambiente perde la sua densità naturale e si dota di grandi proprietà dinamiche"[46]. Sono questi gli spazi aperti che ritroveremo per esempio nel *Barone rampante.*

E notiamo come diventa importante l'episodio del falchetto ucciso in una ricerca sulla leggerezza. Pin, invece di seppellirlo sogna di vederlo volare:

> verrebbe voglia di buttare il falchetto nella grande aria della vallata e vederlo aprire le ali, e alzarsi a volo, fare un giro sulla sua testa e poi partire verso un punto lontano. E lui, come nei racconti delle fate, andargli dietro, camminando per monti e per pianure, fino a un paese incantato in cui tutti siamo buoni[47]

Le immagini di uccelli e di volo appartengono come l'abbiamo visto nel primo capitolo all'immaginario collettivo e sono collegabili all'archetipo del volo.

III.8. *Staccando l'ombra da terra*, una riflessione intorno alla sinestesia del volo.

Dedichiamo questa ultima parte del terzo capitolo a presentare un autore che sviluppa attraverso i racconti di *Staccando l'ombra da terra* il tema del volo. In questa raccolta di racconti pubblicati nel 1994, Daniele Del Giudice sperimenta delle variazioni su un unico tema, quello del volo.

Del Giudice è uno scrittore italiano che ha esordito con *Lo stadio di Wimbledon* nel 1983, un romanzo che fu presentato e commentato da Calvino. I temi cari a questo autore sono l'amore per la tecnica, la passione geografica, la visione come sentimento, il volo (con la mente o col corpo). La sua genealogia letteraria si rintraccia nelle opere Robert Louis Stevenson, Italo Calvino e Joseph Conrad.

Staccando l'ombra da terra appare come un testo che sfugge a classificazioni abituali per la varietà dei registri e dei toni usati, conferendogli così un carattere ibrido. I racconti sono tenuti insieme sia grazie alla ripresa del personaggio dell'istruttore *Bruno*, che appare nei diversi racconti ma in epoche diverse, sia grazie alle variazioni

[46] Ivi.p.216.
[47] Italo Calvino, *Il sentiero dei nidi di ragno*, Verona, Mondadori, 1999[13], p.133.

costruite sui vari aspetti, esperienze e sensazioni legati al volo. I racconti sono collegati dall'unicità del tema, in modo da formare un romanzo.

Racconti di volo e di caduta, di ascesi e di morte, racconti sull'uomo, i suoi drammi e il suo destino. Lo spazio dentro il quale si svolgono questi voli e imprese leggendarie è l'aria, uno spazio libero, dove si compie il destino di coloro che staccano la propria ombra da terra e sperimentano nello stesso tempo l'estasi della libertà e l'angoscia della caduta. "I racconti fondano la fascinazione connessa all'arte di volare con l'angoscia profonda che essa porta con sé"[48]

L'aria, conquista maggiore del XX secolo, permette all'uomo di realizzare il suo antico sogno di volo. Il volo diventa così un'esperienza tecnica e sostituisce l'idea del volo come mito.

In quest'opera sperimentale, il volo appare come metafora della scrittura letteraria perché l'autore interroga sia le diverse possibilità di volo che le diverse possibilità di raccontare queste esperienze. Troviamo così esperienze di pilotaggio vissute e in parte autobiografiche, nei quali l'autore usa il "tu" e racconti dove l' "io" racconta l'esperienza di altri protagonisti. Il tono rimane ugualmente lirico e tutti i racconti sono presentati non solo come prodezze di abilità tecnica ma sopratutto come testimonianze umani. Possiamo dire allora che si tratta di un libro che esprime sia l'amore e il fascino per il volo, che la paura e l'angoscia della morte.

La forma frammentaria dei racconti che costruiscono *Staccando l'ombra da terra* potrebbe essere avvicinata alla forma narrativa delle *Città invisibili*, eccetto l'uso della cornice, sia per la liricità del tono (per ciò possiamo adottare l'espressione *poesia in prosa*) che per le variazioni intorno ad un unico tema. Se Calvino adotta la voce di Marco Polo per evocare e dettagliare la città attraverso tutte le sue sfaccettature, Del Giudice si distanzia dai racconti, soprattutto quelli che appaiono più autobiografici, adottando il "tu" nella narrazione, o addirittura riportando in stile diretto, attraverso la voce di piloti, anche morti, i dialoghi che diventano la trama del racconto come in *Unreported inbound Palermo*. Nel racconto *Tra il secondo 1423 e il secondo 1797*, vediamo il protagonista che assiste a un dialogo tra due piloti morti, cioè i loro spettri

[48] Raimondi Ezio in *La letteratura italiana*, diretta da Ezio Raimondi, *Il Novecento*, vol.2 *Dal neorealismo alla globalizzazione*, A cura di Gabriella Fenocchio, Milano, Bruno Mondadori, 2004, p. 218.

che rivivono in eterno i minuti fatali del crash del loro aereo.

Nella mente di Bruno l'istruttore, "era scolpita la mappa in dettaglio degli aeroporti, delle aerovie e dei radiofari d'Italia, ma sovrapposta c'era la mappa delle trattorie"[49], così come nella mente di Marco Polo è presente la mappa di tutte le città dell'impero.

Il personaggio dell'aviatore può essere percepito come un alter ego dell'autore, che cerca sia nel volo, sia nella scrittura, a tracciare una mappa del mistero della creazione. Entrambi s'impegnano a capire ciò che si nasconde dietro alle apparenze. Alberto Asor Rosa soffermandosi sullo stile dell'autore, ci offre questo commento:

> Quella di Del Giudice, infatti, è una scrittura pungente, acuta, precisa, e al tempo stesso fluida, ininterrotta, avvolgente. Tutto è nitido nel suo mondo formale, eppure la nitidezza dei contorni è come in movimento, oscillante, quasi corpo immerso in un'acqua cristallina, di cui abbiamo una visione traslucida, leggermente sfocata e proprio per ciò ancor più veritiera[50].

Abbiamo scelto di soffermarci su due racconti: *Per l'errore*, il terzo *E tutto il resto*.

Il racconto posto in apertura, intitolato *Per l'errore*, narra la prima esperienza di volo in *solista* di un pilota. L'autore usa il "tu" cercando di distanziarsi dal personaggio, mentre intuiamo come lettori che questo è il racconto forse più autobiografico di questa raccolta. È un racconto molto bello in quanto descrive tutti i momenti del volo, dalla corsa dell'aereo sulla pista al decollo, passando in rassegna tutta la variegata gamma di sentimenti: dal dubbio alla paura e all'eccitazione e alla felicità di volare. Il protagonista rileva quel momento di disequilibrio, in quale tutto si decide tra elevazione e peso dell'aereo attaccato alla pista. L'aereo s'impenna, scrive Del Giudice, si trasforma in gigantesco uccello, rivestendo gli attributi consueti che sono, nell'immaginario umano, uno dei simboli del volo. Momento di dubbio e di

---

[49] Daniele Del Giudice, *Staccando l'ombra da terra*, Trento, Einaudi Tascabili, 2000, p. 86.
[50] Alberto Asor Rosa, *Del Giudice nelle terre estreme*, in Archivio, *La Repubblica*, 03-03-2009, www.repubblica.it

eccitazione insieme, per le potenzialità che l'aereo dà all'uomo, per quella leggerezza necessaria al volo, di questa struttura metallica, acquisita e conquistata in realtà solo grazie alla tecnologia.

Infatti l'autore presenta il decollo come una trasformazione del pesante in leggero:

> La corsa di decollo è una metamorfosi, ecco una quantità di metallo che si trasforma in aeroplano per mezzo dell'aria, ogni corsa di decollo è la nascita di un aeroplano, anche questa volta l'avevi sentita così, con lo stupore di ogni metamorfosi; verso la fine della trasformazione e della pista senti che l'aeroplano prorompe, non è più terrestre […] aspetti solo che diventi definitivamente un aeroplano[51]

La quantità di metallo, così viene descritto l'aereo, con funzione indefinita si trasforma in oggetto addetto al volo. In questa descrizione, sono evocate tutte le fasi, anche quelle impercettibili, della trasformazione. La narrazione è rapida, il ritmo è sfrenato e segue il correre dell'aereo sulla pista e il suo rapido decollo. Non ci devono essere né pause né rallentamenti: il minimo dubbio o esitazione condannerebbe l'aereo al suo destino pesante, a restare prigioniero dell'attrazione terrestre.

Nel cielo il pilota prova la solitudine, il vuoto e il caos ordinato di un elemento che non oppone resistenze al moto. Il volo in *solista* mette l'uomo di fronte ad un'immensa solitudine e il primo decollo, dice l'autore è come il primo amore "perché l'intensità è quella; curioso però che la prima e più travolgente compenetrazione con un'altra creatura si trovi per te in compagnia della prima e più grande solitudine, radicale, 'solista' nell'aria"[52]

L'esperienza del volo è quindi un'esperienza di libertà e di solitudine insieme. L'uomo libero è un uomo che si è allontanato dagli altri, così come lo scrittore è solo davanti alla pagina bianca, e in un certo senso, la solitudine del pilota è uguale alla solitudine dello scrittore.

Nel terzo racconto *E tutto il resto?* l'io rievoca la propria infanzia di bambino

[51] *Staccando l'ombra da terra*, op.cit., pp.5-6.
[52] Ibid. p. 13.

aeroplano. La voce narrante ripercorre le varie tappe della propria metamorfosi da bambino ad adulto, storia personale alla quale s'intersecano importanti considerazioni sulla storia del volo. Il ragazzo ci rivela che la sua passione nasce come fascino per il corpo in movimento: prima s'immagina come bambino-tram "da bambino, pensavo di essere un tram"[53] poi un aeroplano "come aeroplano nacqui dunque da un tram, come una farfalla dal baco"[54]. La seconda trasformazione è il passaggio dall'età infantile all'età adulta e da aeroplano in pilota. L'autore ci offre una bella retrospettiva del volo e dice che dalla memoria più antica dell'uomo, il sogno più bello è quello della fantasia, perché non ha bisogno di mezzi tecnici e sofisticati.

> Il volo migliore è senza dubbio quello della mente, non richiede mezzi di trasporto sofisticati né brevetti o abilitazioni, ma soltanto l'attitudine ad essere piloti di se stessi, della propria fantasia. Per millenni si è volato così, il cielo dell'antichità è colmo di traffico aereo, percorso da una moltitudine di creature volanti, oggetti aerei[55]

Il sogno di volo, ossia l'archetipo del volo, è presente da sempre nell'inconscio collettivo, e prima di realizzarsi, durante il XX secolo, grazie alla tecnologia, i piloti erano coloro che raccontavano i voli e anche gli sciamani e i sufi che volavano con l'anima "e meglio di tutti gli sciamani, i sufi e quanti volavano senza supporto alcuno, lasciando che l'anima volasse per loro e andasse a cercare" [56]

Venne poi il tempo delle ali attribuite ai corpi celesti poi agli dei, agli uomini ad animali fantastici; ancora dopo venne il tempo del volo sugli oggetti: tappeti, stivali, anelli e così via "Onore e gloria a questa moltitudine di aviatori dell'immaginazione e della mente, quasi nessuno di loro ebbe a subire danni, la sola panne possibile essendo un difetto della fantasia"[57]

E infine il nostro secolo, che ha permesso di passare dalla fantasia del volo alla sua realizzazione attraverso l'aereo, il cui volo affascinò le folle, perché l'aereo è il movimento, la dinamicità, lo spostamento dei corpi nello spazio. Il risultato più

[53] Ibid. p.23.
[54] Ibid. p.23.
[55] Ibid. p.25.
[56] Ibid. p.26.
[57] Ibid. p.26.

evidente della capacità umana a raggiungere la leggerezza.

Come lo vediamo anche questo racconto evoca il tema della metamorfosi del peso in leggerezza e della leggerezza in peso. Si tratta di "Esatte, progressive, impercettibili metamorfosi di una massa pesante di materiali metallici e plastici in aeroplano che s'innalza, o viceversa del leggero velivolo in peso e ferraglia precipitante; del bambino in uomo e dell'uomo in pilota."[58]

Tutto il libro appare allora come un autoritratto dell'autore nel momento di presa di coscienza delle potenzialità del movimento del corpo nello spazio terrestre ma soprattutto aereo. In questo libro ritroviamo tratti ironici, di qualcuno che sa ridere delle proprie paure così come non è assente una vena ludica e lirica insieme. Un'opera decisamente diversa e da collocare, per molti aspetti cui abbiamo cercato di rilevare le specificità, nell'eredità di Calvino.

Conclusione.

In questo capitolo abbiamo ripercorso alcuni degli aspetti che ci sembravano più pertinenti per spiegare ed esemplificare ciò che la leggerezza rappresenta durante il novecento. Più ancora di altri secoli, il novecento è stato un periodo di rottura col passato. Nuove tendenze creative, nuove forme artistiche sono emerse dalla confusa crisi di valore che aveva caratterizzato l'atmosfera della letteratura europea in generale e quella italiana in particolare.

La rivoluzione industriale e la scoperta della verticalità, del potere ascensionale dell'uomo che riusciva finalmente a padroneggiare l'aria, un elemento fino ad allora irraggiungibile, sembrano aver conferito questa svolta decisiva all'espressione artistica.

Attraverso questo capitolo, ripercorrendo alcuni momenti essenziali del novecento appena finito, abbiamo visto in che modo i valori borghesi furono rovesciati e parodiati attraverso immagini grottesche, il riso e l'ironia. L'immagine del saltimbanco ha permesso di portare la contraddizione dentro un mondo di valori borghesi. E malgrado il grande successo del Neorealismo, che voleva rispondere al bisogno di

[58] Giuseppe Bertone, recensione di *Staccando l'ombra da terra*, in *L'Indice* 1995, n.4.

raccontare la realtà dell’Italia e degli italiani, non fu l’unica scelta narrativa che si presentò ad autori che volevano raccontare il mondo.

QUARTO CAPITOLO

LA LEGGEREZZA DI ITALO CALVINO, UNA FILOSOFIA NARRATIVA.

CAPITOLO QUARTO

LA LEGGEREZZA DI ITALO CALVINO, UNA FILOSOFIA NARRATIVA.

Introduzione.

I nostri obiettivi in questo capitolo sono di presentare tre opere di Calvino nelle quali sia presente la tematica della leggerezza in modo esplicito ma ogni volta diverso.

Il presente capitolo si svilupperà intorno alla presentazione della leggerezza nell'opera di Calvino prendendo in esame tre aspetti diversi di questa qualità attraverso lo studio di tre opere: *Il Barone rampante*, *Le città invisibili* (con una particolare attenzione alla sezione dedicata alle città sottili) e all'ultimo romanzo *Palomar*.

Ripercorrendo questi momenti della produzione calviniana potremo nel capitolo successivo meglio capire perché le *Lezioni americane*, e in particolare la lezione sulla leggerezza, sono da considerare oggi come un testamento letterario oltre che un libro da tenere sempre aperto per chi vuole leggere e apprezzare a pieno la filosofia e la scrittura di Italo Calvino.

In uno dei più particolari e innovativi romanzi del secondo novecento *Il barone rampante*, un romanzo in realtà molto insolito nell'anno in cui venne pubblicato cioè nel 1957, la leggerezza viene personificato attraverso il protagonista Cosimo Piovasco di Rondo, giovane e irrequieto baroncino, ribelle a qualsiasi forma di autorità.

Vogliamo inoltre presentare la leggerezza attraverso il tema della città, sviluppato attraverso le città sottili, delle *Città invisibili.*

Ci soffermeremo nella terza parte di questo capitolo sull'ultimo romanzo di Calvino: *Palomar*.

IV.1. La leggerezza del filosofo nel *Barone rampante.*

IV.1.2 Genesi e storia.

Romanzo amatissimo e molto popolare, il *Barone rampante* a cui il successo di Calvino rimane in gran parte indubbiamente legato, si inserisce nella trilogia dei Nostri antenati. È preceduto in ordine cronologico dal *Visconte dimezzato* e seguito dal *Cavaliere inesistente*.

Nella lezione sulla *Visibilità* Calvino descrive come funziona la sua immaginazione all'inizio di ogni processo di scrittura ma soprattutto nei romanzi fantastici:

> All'origine d'ogni mio racconto c'era un'immagine visuale. Per esempio, una di queste immagini è stata un uomo tagliato in due metà che continuano a vivere indipendentemente; un altro esempio poteva essere il ragazzo che s'arrampica su un albero e poi passa da un albero all'altro senza più scendere in terra; un'altra ancora un'armatura vuota che si muove e parla come ci fosse dentro qualcuno. [1]

Queste immagini cariche di significato gli si presentano alla mente e via via che si sviluppa la storia "la scrittura, la resa verbale, assume sempre più importanza" e finisce per essere primordiale perché guida il racconto nella direzione voluta e l'immagine visiva a questo punto resta indietro.

> Un ragazzo sale su un albero, si arrampica tra i rami, passa da una pianta all'altra, decide che non scenderà più. [...] il protagonista trascorre l'intera vita sugli alberi, una vita tutt'altro che monotona, anzi: piena d'avventure, tutt'altro che da eremita, però sempre mantenendo tra sé e i suoi simili questa minima ma invalicabile distanza.[2]

Da questa immagine si sviluppa il romanzo, dichiara Calvino nella presentazione del *Barone rampante*.

---

[1]Italo Calvino, *Lezioni Americane, Visibilità*,in Saggi, a cura di Mario Barenghi, Milano, Meridiani Mondadori 1995, v.I, p.704

[2] *Il Barone rampante*, op.cit., p. III.

Claudio Milanini parla di "metafore alla lettera" a proposito dei *Nostri antenati*. L'autore *dell'Utopia discontinua* ci spiega che Calvino si è servito di locuzioni di uso comune e le ha usate alla lettera. Sappiamo in fatti che "comportarsi come un mezzo uomo", "starsene sospesi", "essere vuoti dentro" sono espressioni metaforiche che dipendono dal contesto nel quale sono usate. Calvino ha però nascosto la cornice e quindi:

> Calvino ha, per così dire, preso il focus delle frasi semiproverbiali [...] e lo ha letteralizzato in maniera radicale, sciogliendone il carattere sintetico in un discorso prolungato, ha volto il dimidiamento, la sospensione, il vuoto simbolici in dimidiamento, sospensione e vuoto mimetici, anzi diegetici.[3]

I contesti, che sono il referente, sono stati "espulsi dalla dimensione narrativa"[4]. Le esperienze vissute dai tre protagonisti sono altro che esperienze negative, anzi, hanno il senso "di esperienze che è necessario attraversare per reagire all'opacità, all'inerzia, alla confusione circostanti»[5].

Ripercorrendo la storia del *Barone rampante*, possiamo subito osservare che il protagonista si presenta come una figura che nella sua singolare unicità ci porta alla comprensione di un altro sistema di valori, basato sul rifiuto di un mondo statico. Il mondo deve essere concepito e sognato in perpetuo movimento, attraverso il suo farsi e il suo disfarsi, all'immagine delle *Metamorfosi* di Ovidio, all'immagine del movimento e della modernità. In questo romanzo il rapporto verticale, il sopra e il sotto ha un posto importante perché ci permettono di capire lo spazio dentro il quale si colloca la vicenda.

Che cosa intendeva presentare e rappresentare Calvino attraverso Cosimo? Com'è costruito lo spazio narrativo in cui si muove il protagonista? Bisogna pur leggere questa storia come un'allegoria della condizione dell'intellettuale?

---

[3] Claudio Milanini,*L'utopia discontinua, saggio su Italo Calvino*, Milano, Garzanti 1990, p.38.
[4] op. cit., p.39.
[5] op. cit., p.40.

Come è stato già detto a proposito del *Codice di Perelà*, la leggerezza è il valore essenziale, il valore da ritenere per capire l'atmosfera di questo romanzo particolare, profondamente filosofico ma divertente e piacevole da leggere, perché Calvino scrive romanzi per il piacere di leggere, non solo per esporre le sue teorie.

In realtà in questo romanzo la leggerezza è affidata in primo luogo al protagonista che vive sugli alberi, sottraendo il suo corpo e la sua mente alla pesantezza si sottrae anche alla sottomissione dovuta alle regole consuete dell'intera umanità, inchiodata al suolo. Il barone Cosimo Piovasco di Rondo è un filosofo, un esteta della leggerezza.

Il rifiuto di sottomettersi è rappresentato dalla ribellione contro i genitori, emblema dell'autorità rigida, dell'attaccamento ai valori tradizionali. Cosimo, ammiratore della rivoluzione francese e dell'illuminismo, sogna per sé un ordine diverso.

La storia del barone arrampicato sugli alberi, che non ne scende più, può essere interpretata come la metafora del personaggio ribelle che vuole essere libero.

L'intera opera di Calvino è permeata di leggerezza, ma bisogna ribadire che questo romanzo in particolare, ce ne porta un'immagine figurale molto bella. Il romanzo presenta la leggerezza come quella capacità di muoversi con agilità e rapidità. Un romanzo sulla leggerezza, sul movimento del corpo e della mente.

La storia di questo ragazzo che sale sugli alberi per non scenderne più, conquistandosi uno spazio fisico inconsueto e sorprendente, ma nello stesso tempo affascinante e ricco di potenzialità nuove, ha tutte le qualità necessarie per attrarre l'attenzione dei lettori, dando luogo a tante interpretazioni possibili. Abbiamo ancora in mente l'esile e graziosa figura del poeta filosofo Cavalcanti, evocata da Calvino nelle *Lezioni Americane*, che si solleva con una mano e vola sopra il muro, scappando grazie alla sua leggerezza dalla noiosa compagnia dei nobili fiorentini.

Il 700 è l'epoca durante la quale è ambientato il romanzo. È il secolo della rivoluzione francese, il secolo dell'enciclopedia e della modernità nascente. Una

rivoluzione che darà nascita a un sovvertimento dei valori sociali e etici attraverso il quale si costruisce in Francia e successivamente in tutta l'Europa, un nuovo sistema di valori.

IV.1.2. Modelli e forme di genere

Abbiamo visto attraverso il capitolo terzo del nostro lavoro quanto il ruolo dell'artista e anche quello dell'intellettuale nel novecento siano cambiati rispetto alla tradizione. Questa allegoria è un'immagine figurale per il novecento.

I modelli riconosciuti per questo romanzo sono vari. Cosimo se non si impegna direttamente come filosofo, tende comunque a sviluppare una riflessione sui mali della società nella quale vive, e perciò a distaccarsene senza smettere di osservarla, ma dall'alto. In quanto Cosimo può essere visto come seguace di Voltaire e dello spirito illuministico possiamo evocare l'ideologia del *philosophe des lumières*, anche se la sua scelta è molto radicale.

Ma ci sono altri modelli per questo romanzo. L'intertestualità con il testo dell'*Orlando furioso* dell'Ariosto è ormai una cosa risaputa. Ovviamente la presa di distanza e la volontà di rivisitare i modelli del passato sono da leggere in chiave ironica moderna.

Il saggio di Battistini ci chiarisce il tipo di intertestualità che intercorre tra Calvino e l'Ariosto:

> Di ariostesco c'è insomma, in primo luogo, la visione del mondo, la dimensione corale, la diffidenza, abituale in Calvino, per i ritratti psicologici e per gli abbandoni sentimentali. Ma ci sono anche, naturalmente, riscritture di episodi e di situazioni[6]

Vediamo così che al centro *dell'Orlando Furioso* vi è il motivo dell' "inchiesta" : ciò che fa agire in una certa maniera i personaggi è la ricerca di un

---

[6] Battistini Andrea, *Geometrie del fantastico: l'Ariosto di Italo Calvino*, Rivista di Letterature moderne e comparate, estratto dal volume LIV- Fascicolo 2-2001. Pacini editore, p,158.

oggetto di desiderio. Questa ricerca riveste nell'*Orlando Furioso* un carattere laico. Ma questa inchiesta è fallimentare, perché gli oggetti cercati deludono le aspettative dei personaggi. Un esempio è la figura di Angelica, che fugge sempre nel corso dalla vicenda. Nel *Barone rampante* la stessa fuga caratterizza Viola, l'amante di Cosimo.

Nel *Furioso* lo spazio è orizzontale: le vicende si svolgono secondo una concezione tutta terrena della realtà. Quindi nel Furioso manca l'elemento del trascendente per fare posto alla visione laica della vita, propria del Rinascimento. Questa visione laica che ritroviamo anche attraverso le posizioni e le opinioni del Barone, quale protagonista di una *rivoluzione* intellettuale.

Cosimo è consapevole che la realtà fatta di molteplicità non può essere dominata dall'uomo: questa realtà dà all'uomo tante possibilità di scelta, la scelta di Cosimo è di vedere la realtà dall'alto. Si crea il proprio mondo per dominare intellettualmente, e fisicamente, la realtà.

L'ironia di Calvino, sorretta dal fantastico, non appare come uno strumento per evadere dalla realtà, ma è un modo per dimostrare il suo atteggiamento critico nei confronti della realtà in generale.

Un altro modello importante per questo romanzo sono le *Operette morali di Leopardi.*

Il protagonista Cosimo Piovasco di Rondò diventa un'immagine figurale di leggerezza perché sceglie di spostare la sua vita sugli alberi. Questo personaggio appare davvero come una figura singolare, nel panorama letterario italiano del secondo dopo guerra. Un Robinson di un genere un po' particolare; che adatta le sue conoscenze, scopre e inventa tecniche che gli permettono di vivere sugli alberi. Re-inventa le regole umane per vivere da solo ma senza isolarsi dagli altri.

Cosimo, che è vicino al *Robinson Crusoé* di Daniel Defoe, può essere interpretato, per certi aspetti, come una figura centrale dell'individualismo moderno e occidentale, un modello di *self made-man.*

La figura di Cosimo è affascinante perché come un saltimbanco del circo riesce a stare in equilibrio sugli alberi e muove il suo corpo in modo completamente naturale, in uno spazio che non appartiene all'uomo. Uno spazio che Biagio, suo fratello, considera come "un elemento difficilmente possedibile"[7]. Ma questa riflessione ci rivela molto della personalità di Cosimo, che non assomiglia agli altri e sceglie una via completamente diversa, malgrado le difficoltà.

Sembra che Cosimo non pianifichi la sua rivolta e sale su un albero per gioco ma soprattutto per rendersi inaccessibile alla punizione dei genitori, capisce rapidamente i vantaggi di questa sua posizione di dominazione fisica, che presto diventerà anche intellettuale.

Il barone rampante, è quindi *un conte philosophique*, come lo furono *Zadig* e *Candide* di Voltaire. Il secolo dei Lumi pone la ragione al centro dell'opinione e presuppone che la società illuminata da essa possa progredire verso una felicità possibile. Nell'*Enciclopedia* (apparsa nel 1751 la cui pubblicazione si protrasse fino al 1780 per un totale di trenta cinque volumi), ideata e diretta da Diderot e D'Alembert, si delimita il ritratto più credibile dell'Illuminismo: solo la ragione può diffondere i "lumi" della verità disperdendo le tenebre della superstizione e dell'ignoranza, favorendo il progresso attraverso la riformulazione di tutte le scienze. Cosimo sarà un fervente lettore dell'enciclopedia.

La storia è quella di Cosimo, un ragazzo di dodici anni che dopo una serie di assurdi divieti stabiliti dai genitori, si ribella e "il 15 giugno del 1767" sale su un albero per non scenderne più. La narrazione è affidata a Biagio, il fratello minore che rappresenta l'antitesi di Cosimo poiché non si ribella mai all'autorità, ed è quindi l'immagine della conformità. Biagio non conosce totalmente tutti i fatti, che gli vengono in parte riferiti da Cosimo "Di lì scomparve alla mia vista; e quello che ora dirò, come molte cose di questo racconto della sua vita, mi furono riferite da lui in seguito, oppure fui io a ricavarle da sparse testimonianze ed induzioni"[8].

---

[7] Italo Calvino, *Il barone rampante*, Cles (TN), Oscar Mondadori, 2009[35], p. 59.
[8] Italo Calvino, *Il barone rampante*, Cles (TN), Oscar Mondadori, 2009[35], p.18.

I giochi dei due fratelli, sono i giochi normali di tutti i bambini ma sembrano assumere connotazioni più profonde quando si pensa alla ribellione di Cosimo. Queste supposizioni saranno confermate in modo deciso e irrevocabile quando Cosimo salirà definitivamente sugli alberi per non scenderne più. Per lui il fogliame degli alberi costituisce un mondo privilegiato. Possiamo dire che il protagonista non obbedisce alla legge dell'attrazione terrestre e rimane così staccato e distante della terra. Non sente neanche il bisogno di scendere e organizza molto bene la sua vita, continuando a spostarsi da un albero all'altro: l'aria è libera, così anche lui è liberato e la sua leggerezza altro non è che una reazione al peso di vivere. La sua vita trascorsa sugli alberi, e in qualche modo staccata, non gli impedisce di partecipare e di aiutare gli abitanti del villaggio, perché supponiamo che col distacco riesce a vedere gli altri con più obiettività.

Se cerchiamo di riassumere quest'atteggiamento sosterremo che è riuscito a liberarsi dal peso del proprio corpo e ha così raggiunto la condizione più adeguata per un miglior intendimento del mondo. Dal dialogo fra Biagio e il filosofo Voltaire capiamo che realmente l'intenzione di Cosimo è questa. Alla domanda di Voltaire: « Mais c'est pour approcher du ciel, que votre frère reste là-haut?» Biagio risponde: "Mio fratello sostiene,- risposi,- che chi vuole guardare bene la terra deve tenersi alla distanza necessaria[9].

In questo romanzo sono numerose le immagini di leggerezza, di volo e di spazi aperti. Abbiamo quindi cercato di rilevare nel romanzo tutte le caratteristiche dei personaggi principali, le immagini di volo, di leggerezza, le descrizioni dello spazio entro cui si muove Cosimo e la personalità fuggevole di Viola. Il romanzo segue un ordine cronologico e abbiamo pensato di organizzare questa parte presentando la personalità di Cosimo, i suoi rapporti con la famiglia, con Viola e con gli altri personaggi incontrati, ma anche le caratteristiche spazio temporali.

[9]Italo Calvino, *Il barone rampante*, p.230.

IV.1.3. Le caratteristiche, la personalità e la filosofia di Cosimo.

La ribellione di Cosimo che si scatena da un fatto in apparenza minimo ci fa intuire che, come al solito, i grandi eventi prendono le mosse dai fatti quotidiani più insignificanti. Cosimo non sopporta più la sottomissione totale e assurda alle regole familiari. Per crescere bisogna saper ribellarsi contro l'autorità dei genitori.

Cosimo si alza da tavola, volta le spalle e esce dalla sala. Si arrampica su per un elce, movendosi con sicurezza e rapidità, sale fino "alla forcella d'un grosso ramo dove poteva stare comodo" e si siede adottando un'attitudine di diniego e di ostinata volontà. Quel giorno tirava vento dal mare e si muovevano le foglie.

Visto che d'ora in poi la sua vita sarà lì bisogna esaminare l'albero come un simbolo importante in quanto secondo Bachelard « l'arbre droit est une force évidente qui porte une vie terrestre au ciel bleu[10], « La vie dans l'arbre est ainsi un refuge et un danger. Elle est à la fois une solitude particulière et une adhésion à une vie aérienne nettement dynamique »[11]

> Cosimo era sull'elce. I rami si sbracciavano, alti ponti sopra la terra. Tirava un lieve vento; […]. Cosimo guardava il mondo dall'albero: ogni cosa, vista di lassù, era diversa, e questo era già un divertimento. […]. In fondo si stendeva il mare, alto d'orizzonte, ed un lento veliero vi passava[12]

Notiamo che il mare torna spesso nelle descrizioni come per indicarci un'apertura dello spazio.

"Cosimo vedeva questo e quello"[13] : il protagonista gode ormai di uno sguardo *onnisciente*. Domina la situazione e scorge una vita che prima gli era sconosciuta. Questo nuovo e inconsueto punto di vista gli offre innanzitutto un divertimento nuovo, perché ogni cosa appare diversa. La prospettiva aerea è un segno di rinnovamento.

---

[10] Gaston Bachelard, *L'air et les songes, essai sur l'imagination du mouvement*, Paris, Librairie José Corti, 5° édition, 1998, p. 263.

[11] Ibid. p.273.
[12] *Il barone rampante*, op.cit., p.17.
[13] Ivi.

Accompagna con lo sguardo il volo della vespa arrabbiata, vede alzarsi il volo del merlo. Segue attentamente la vita che s'affolla tra gli alberi e tutto questo senza che si fermi mai il movimento del racconto. Lo sguardo di Cosimo segue i genitori, poi Biagio, poi il mulattiere e la donna, poi l'Abate Fauchefleur, si sposta sulla vespa e il merlo e infine Cosimo si sposta sull'elmo vicino. Così avanza da un albero all'altro, sospeso sul giardino, in un movimento ininterrotto. La cornice del muro per il ragazzo non rappresenta un ostacolo, cosi come un funambolo ci fa "qualche passo in equilibrio[14]" e si cala dall'altra parte. Così si prolunga lo spazio verso l'orizzonte e si moltiplicano all'infinito le possibilità di movimento. "Così vedevo Cosimo avanzare da un ramo all'altro, camminando sospeso sul giardino". Dall'olmo al carrubo poi al gelso e poi al muro del giardino vicino e alle foglie di magnolia. Come nello spazio fiabesco Cosimo si sposta con facilità e si caratterizza anche per la sua rapidità di movimento e di riflessione[15]. Calvino attraverso le sue descrizioni ci dice infatti che non ci sono difficoltà a spostarsi.

Già in questi primi passi sugli alberi, si scatena tutta l'agile mobilità del protagonista. Il giardino vicino è quello dei d'Ondariva, una famiglia nemica dei marchesi d'Ombrosa, ma ormai niente può fermarlo nella sua conquista del mondo. Bisogna dire che il vento, che viene dal mare, fa da sottosfondo a tutti gli spostamenti di Cosimo: da quando sale sull'albero fino all'arrivo nel giardino dei vicini.

L'attitudine di Cosimo è caratterizzata dal suo senso della natura, gustata attraverso la vista e gli odori, nonché dal forte desiderio di trasgressione e di libertà che c'è in lui. "Cosimo era sulla magnolia", il ragazzo era avvolto "in un profumo fresco di foglie, come il vento le muoveva, voltandone le pagine in un verdeggiare ora opaco ora brillante", "lo esplorava [il giardino] con l'olfatto, e cercava di discernerne i vari aromi, che pur gli erano noti da quando, portati dal vento, giungevano fin nel nostro giardino". Il giardino, oltre ad essere pieno di colori e odori, è avvolto nel silenzio. Ad un tratto si leva un volo di piccolissimi luì, piccoli uccelli insettivori, frequenti nel mediterraneo, e la sua attenzione è distratta da una voce che canticchia.

[14] Ibid.p.18.

[15] Vedere nel primo capitolo la parte relativa alle proprietà dinamiche dell'ambiente poetico nella fiaba.

Abbassa lo sguardo verso il basso, tornando cioè alla realtà, la comunione con la natura essendo rotta da quella voce infantile. Una bambina seduta su un'altalena. Una bambina che nel suo atteggiamento presenta due aspetti: quello dei modi innocenti e spontanei della bambina che è e quelli finti e sopraffatti della signora quale vorrebbe apparire.

Accusato di essere un ladro di frutta, Cosimo pensa per la prima volta, in modo consapevole "a quanto doveva essere libera e invidiabile quella vita", la vita di quei ragazzi poveri che rubano la frutta nei giardini della gente ricca. "forse poteva diventare uno come loro, e vivere così, d'ora in poi". Vivere cioè una vita di trasgressione e libertà, povera forse, ma non sottomessa alle regole sociali.

Ma appunto essere un ladro, un trasgressore di legge significa rinunciare ai privilegi: ed è la bambina a rivelarglielo. Dichiara ridendo che " I ragazzi che rubano la frutta io li conosco! Sono tutti i miei amici! E quelli vanno scalzi, in maniche di camicia, spettinati, non con le ghette e il parrucchin!". Cosimo viene preso in giro appunto per i simboli esteriori della sua appartenenza ad un ceto sociale ed un'epoca che capisce di odiare profondamente.

La ribellione di Cosimo, se in un primo tempo, riveste l'aspetto di un rifiuto istintivo e impreciso, comincia attraverso questo incontro e il dialogo che ne scaturisce, ad essere una ricerca di valori positivi, di cui nutrirsi. Questa ricerca dell'eroe, simboleggiata dalla permanenza sugli alberi, a metà strada tra il cielo dei sogni ambiti e dell'utopia e la terra del conformismo e della realtà, darà alla vita del Barone il carattere di una forte tensione morale. La sua leggerezza sarà il frutto di una straordinaria volontà, in grado di sollevarlo sopra l'uomo comune.

"Sono un brigante! Un terribile brigante!" grida infine Cosimo, terribilmente ferito nell'orgoglio, e scegliendo questa volta di impersonare una figura ufficialmente trasgressiva. La presa di coscienza si raggiunge per tappe: porterà al rifiuto di ridiscendere dagli alberi, posizione allora assunta e rivendicata fino alla fine.

Quando finisce la sua avventura tumultuosa con Viola la "sinforosa", Cosimo impazzisce e si distanzia sempre più della terra: cerca di diventare uccello, assumendone le sembianze, travestito di piume e di penne. Questo "essere sopra", questo stato di elevazione è il modo migliore per capire il senso della vita. Infatti "l'intellettuale quanto più si eleva [...] , tanto più capisce il senso della vita e la direzione verso cui muoversi"[16]

Cosimo dimostra in vari modi la sua ostinata volontà. Per esempio rifiuta di usare i privilegi dovuti alla sua nascita anche quando si trova in difficoltà

> non gli piaceva di ripetere le cose che diceva sempre suo padre […] non gli piaceva e non gli pareva giusto , anche perché quelle pretese sul Ducato gli erano sempre parse fissazioni; che c'entrava che ci si mettesse anche lui Cosimo, ora, a millantarsi Duca?[17]

Con l'arrivo dell'inverno Cosimo si fa un giubbotto di pelle e tutto un abbigliamento adatto per proteggersi dal freddo. Per dormire un otre di pelo, appeso a un rame. Ha inventato una fontana pensile per lavarsi.

Tutta la sua vita si organizza sugli alberi: si lava, si veste, mangia, dorme, trova anche un luogo adatto per fare i bisogni più intimi. Non lascia niente al caso. È questo è molto importante perché la leggerezza del barone Cosimo si rivela in tutti i modi una presa di posizione seria e organizzata.

Progressivamente e soprattutto durante il periodo dell'adolescenza, la caccia e la pesca diventano per Cosimo il centro del mondo. Adotta un cane, che chiamerà Ottimo massimo, un bassotto che l'aiuterà a cacciare.

Nel romanzo, l'incontro con Gian dei Brughi, il famoso bandito, è molto importante. Aiuta il bandito a scappare facendolo salire su di un albero e diventano amici.

---

[16] Italo Calvino, *Lezioni americane, Leggerezza*, in *Saggi*, op.cit., V.1, p.47.
[17] *Il barone rampante*, op.cit., p.23.

La stessa passione per i libri lega Cosimo e il brigante che progressivamente si disinteressa completamente della rapina e quando si fa arrestare non gliene importa più niente. “A frequentare il brigante, dunque, Cosimo aveva preso una smisurata passione per la lettura e per lo studio che gli restò poi per tutta la vita”[18]

In prigione la sua ossessione rimane la lettura e fino all’ultimo momento, Cosimo arrampicato su un albero vicino all’inferriata del bandito continua a leggergli un romanzo di Fielding. Si può notare in questa attitudine di Gian dei Brughi un totale distacco dalla realtà che lo circonda: il suo mondo sono i libri. I due personaggi sono molto vicini e hanno molti punti comuni, nel senso che presentano entrambi un forte desiderio di essere altrove (fuga negli alberi o fuga nei libri) continuando ad essere presenti fisicamente.

Cosimo si lega anche con l’abate Fauchefleur, legame che nasce dal suo furioso desiderio di studiare. L’abate non possiede sempre tutte le risposte e il rapporto si capovolge, facendo di Cosimo il maestro e dell’abate un allievo. Purtroppo anche questa volta Cosimo perde il suo amico: per certe sue letture l’abate viene imprigionato e muore “senza aver capito dopo una vita intera dedicata alla fede, in che cosa mai credesse, ma cercando di crederci fermamente fino all’ultimo.”[19]

L’abate tenta di unirsi alla libertà di Cosimo ma ormai per lui è troppo tardi. Lo trattengono a terra una pesantezza fisica, la vecchiaia e una pesantezza morale, la religione : “ebbe un guizzo come se volesse correre verso un olmo e arrampicarsi, ma gli mancarono le gambe”[20].

Appare molto importante il modo nel quale si adatta, crea e inventa mille sistemi per vivere in perfetta autonomia senza dover discendere. Così è vicino agli uomini perché s’interessa alla loro vita cercando di contribuire, se pure modestamente, al miglioramento delle loro condizioni.

[18] Ibid. p.183.
[19] Ibid. p.186.
[20] Ivi.

Cosimo è preso dal bisogno di fare qualcosa di utile al suo prossimo, Organizza un'associazione di uomini per lottare contro il pericolo del fuoco scoprendo il piacere di rendersi utile, associando la gente e mettendosi alla loro testa.

Impara addirittura l'arte di potare gli alberi. "Capì questo: che le associazioni rendono l'uomo più forte e mettono in risalto le doti migliori delle singole persone"[21]

E quando al capitolo XVII incontra gli esuli spagnoli, che come lui, vivono sugli alberi, continua a contribuire al benessere degli altri, dando loro certe comodità nuove. Scopre l'amore, tanto atteso, vivendo una breve passione con Ursula. In realtà la storia d'amore più importante sarà quella passione amorosa con Viola, la ragazza che appare all'inizio del romanzo e scompare per lunghi anni, motivando in gran parte, come lo suggerisce Biagio, i spostamenti di Cosimo.

Fra i momenti importanti e prima di arrivare ad esaminare le caratteristiche della storia d'amore con Viola, bisogna segnalare l'idea di Cosimo di realizzare una città ideale Arboreà, pianificata attraverso il cosiddetto *Progetto di costituzione d'uno stato ideale fondato sugli alberi*, mandando addirittura un esemplare a Diderot. Facendo un'estrapolazione questa città ideale sarebbe da ricollegare alle *Città invisibili* e in particolare alla parte sulle città sottili, l'utopia più leggera che si possa concepire.

Il fantastico di Calvino non provoca né turbamento né angoscia, com'è il caso di altri racconti fantastici, cioè quando il fantastico è letto in chiave freudiana. I suoi romanzi sono pervasi da un'atmosfera armoniosa. Nel *Barone*, possono essere i personaggi rimasti a terra che rappresentano il turbamento. La Temporalità è il tempo che scorre verso la morte, che è il punto finale. Un'immagine di caduta è un'immagine di morte[22]. Salire sugli alberi significa rifiutare l'ordine temporale, l'ordine divino che sottomette l'uomo all'azione del tempo. A conferma di questa idea è la sparizione di Cosimo, che non muore ma sparisce un giorno nel cielo: "l'agonizzante Cosimo,[...]

[21] Ibid. p.129
[22] Ved; la vertigine e l'angoscia. Durand: "l'angoisse humaine devant la temporalité est symbolisé en 3°lieu par les images dynamiques de la chute"

spiccò un balzo di quelli che gli erano consueti nella sua gioventù, s'aggrappò alla corda,[...] e così lo vedemmo volare via, trascinato nel vento, frenando appena la corsa del pallone, e sparire verso il mare...", "Si suppose che il vecchio morente fosse sparito mentre volava in mezzo al golfo"

In un scenario perfetto fino all'ultimo Cosimo attua la sua uscita di scena e rimane coerente nelle sue scelte. Non assistiamo alla fine materiale del corpo, che in questo caso sarebbe stato seppellito sotto terra. Il corpo si perde nello spazio aereo, celeste. Le tracce non rimangono. Sembra una vittoria totale sulla condizione umana, con lo sforzo della propria volontà, sempre in tensione rispetto alla possibilità di ritornare sotto, e di trovarsi di nuovo costretto a fare cose odiate. Cosimo non muore ma si dissolve, scompare. Non possiamo parlare di morte se non ci sono tracce del suo corpo.

Ma, infatti, che cosa provoca la smania che muove Cosimo? Possiamo dire che ci sono tre elementi:

-la ribellione contro l'autorità dei genitori scatena la sua decisione di salire sull'elce e successivamente di fare degli alberi il suo spazio vitale.

-la ricerca di nuove avventure: l'incontro con Viola, con i ladri di frutta, la partecipazione alla vita dei contadini, lo scontro con il gatto selvatico, l'incontro con Gian dei Brughi. Infatti lo spazio aperto è un cronotopo di avventura, come l'abbiamo già detto a proposito del *Sentiero dei nidi di ragno*.

- il terzo elemento è Viola, che si rivela un potente motore di movimento per Cosimo "Non so perché, [dice Biagio] collegavo con lei, o anche con lei, la decisione di mio fratello di restare sugli alberi"[23]

[23] Ibid. p.64.

IV.1.4. I rapporti di Cosimo con la sua famiglia.

In questo romanzo l'autorità che i genitori di Cosimo esercitano in un modo assurdo e esagerato è il primo motivo di ribellione e di fuga verso il mondo degli alberi. Tentano di essere severi, ma non sono in realtà molto attenti all'educazione dei figli, non facendo altro che ripetere modelli tradizionali e affidando i bambini a balie servitori o precettori : "furono degli ottimi genitori, ma talmente distratti che noi due potemmo venir su quasi abbandonati a noi stessi"[24]

Il padre, Barone Arminio Piovasco di Rondò, è descritto come un modello esemplare di gentiluomo, la cui vita è dettata dalle convenzioni, e rappresenta la tradizione dalla cui Cosimo vuole allontanarsi. Alla sua morte Biagio confessa "Io pensavo che da mio padre eravamo sempre stati tutti distanti come Cosimo sugli alberi"[25]

> Il barone, nostro padre, era un uomo noioso […] anche se non cattivo: noioso perché la sua vita era dominata da pensieri stonati [e nostro padre] non pensava ad altro che a genealogie e successioni e rivalità e alleanze con i potentati vicini e lontani.[26]

Non accetterà mai la vita arborea di suo figlio: "con Cosimo sugli alberi tutto doveva continuare come prima"[27]

La madre è una Generalessa: generalessa Corradina di Rondò. "nostra madre […] usava bruschi modi militari […] con noi teneva, se non all'etichetta, alla disciplina e dava man forte al Barone coi suoi ordini da piazza d'armi"[28]

Con un cannocchiale la Generalessa segue tutti gli spostamenti di Cosimo e in questo modo riesce a trovare una soluzione pratica, si comporta come un generale su un campo di battaglia:

[24] Ibid. p.8.
[25] Ibid. p.147.
[26] *Il barone rampante*, op.cit., p.5.
[27] Ibid. p.76.
[28] Ibid., p.6.

> in nostra madre, invece, lo stato d'ansietà materna, da sentimento fluido che sovrasta tutto, s'era consolidato, come in lei dopo un po' tendeva a fare ogni sentimento, in decisioni pratiche e ricerche di strumenti adatti […]. Aveva scovato un cannocchiale […] e così passava le ore sulla terrazza della villa, regolando continuamente le lenti per tenere a fuoco il ragazzo[29]

Battista la sorella monaca è un personaggio raccapricciante mossa sicuramente da un istinto sadico con gli "occhi stralunati sotto le ali della cuffia inamidata, i denti stretti in quella sua gialla faccina da topo"[30]. Animo ribelle e solitario, finisce sepolta in casa, per una dubbiosa storia di costumi e di onore. Da lì in poi la sua tristezza si espresse attraverso gli stravaganti piatti che prepara in cucina a base dei più strani animali. Le lumache eccitano la sua macabra immaginazione. I piatti che inventa sembrano procurarli soprattutto un piacere visivo, volendo impressionare tutta la famiglia: "sua orrenda cucina era studiata solo per la figura" "Erano, questi piatti di Battista, delle opere di finissima oraferia animale o vegetale"[31]. Si accanisce a decapitare le lumache, smembrandole con quelle sue mani sottili.

I genitori quindi rappresentano la generazione decaduta, la nobiltà con tutti i suoi *falsi* valori tramontati. Ovviamente l'autorità indiscussa e indiscutibile. Possiamo immaginare che cosa rappresenti un atto di ribellione, di pazzia come appare a loro, quello del figlio maggiore. Lo spazio dentro il quale vive questa famiglia è uno spazio di convenzioni, di impacci, di volontà che cercano di sottomettere la volontà di Cosimo, non per cattiveria ma perché la regola non può essere trasgredita "A casa nostra si viveva sempre come si fosse alle prove generali d'un invito a Corte" [32] dichiara Biagio, il fratello di Cosimo. La vita in famiglia è banale, pesante, e soffoca le energie giovanili. La resistenza dell'ambiente "normale", quello di sotto, lo spinge a mettere in moto la propria volontà e a staccarsi da questa realtà creandosene un'altra, fatta di libertà.

---

[29] Ibid. p.46.
[30] Ibid. p.6.
[31] Ibid. p.11.
[32] Italo Calvino, *il Barone rampante*, Oscar Mondadori, Milano 2002, p.5.

Le lumache catturate e rinchiuse in un barile offrono ai due fratelli, che intendono liberarle in un gesto insieme di solidarietà con le bestiole e di ribellione contro tutto e tutti, uno spettacolo infernale. Lentamente si muovono, annunciando la loro agonia. Se il piano di liberazione fallisce per l'estrema vigilanza di Battista, la determinazione di Cosimo invece non viene meno, manifestando già la sua ostinazione sovrumana rifiutando di mangiare il piatto di lumache, malgrado la smisuratezza della punizione subita "Finimmo ricoperti di striature viola sulla schiena le natiche le gambe, chiusi nello stanzino squallido che ci faceva da prigione"[33].

Biagio insiste inoltre sulla forza di carattere di Cosimo "a che vale paragonare la mia forza di volontà, anzi quella che potevo avere da bambino, con l'ostinazione sovrumana che contrassegnò la vita di mio fratello?"[34]

Il narratore all'inizio del romanzo ha otto anni, mentre Cosimo ne ha dodici. I due fratelli rappresentano una coppia di opposti caratteri e modi di vita: "la vita di Cosimo fu tanto fuori del comune, la mia così regolata e modesta"[35]. Le due vite in contrasto servono a fare risaltare la differenza di Cosimo. Biagio, che lo segue in tutto, si dichiara più modesto e prudente. Ma comunque una "fanciullezza trascorse insieme, indifferenti entrambi a questi rovelli degli adulti, cercando vie diverse da quelle battuta dalla gente"[36]. I fratelli si arrampicano sugli alberi, risalgono i torrenti, esplorano caverne, scivolano per le balaustre delle scalinate della villa. La natura eccezionale di Cosimo si rivela anche attraverso i suoi giochi e nella sua leggerezza a scivolare e "a frenare un attimo prima d'arrivare alla fine della rampa e saltar giù proprio a un pelo dallo sbattere contro la statua"[37] , mentre Biagio, prudente, frena continuamente e salta giù a metà rampa.

In un episodio di questo tipo, Cosimo sbattendo contro l'abate che cercava di trattenerlo, urta violentemente la statua di un antenato, e tutti e tre precipitano a piè delle scale, provocando innumerevoli punizioni. L'ingiustizia che fece inveire Cosimo:

---

[33] Ibid. p.13.
[34] Ibid. p.13.
[35] *Il barone rampante*, op.Cit. p.8
[36] Ivi.
[37] Ibid. p.9

"Io me ne infischio di tutti i vostri antenati, signor padre! - che già annunciava la sua vocazione di ribelle." Giocano insomma come giocano tutti i bambini, ma nel caso di Cosimo, questi giochi sembrano assumere connotazioni più profonde, e che si affermeranno in seguito in modo più deciso e irrevocabile quando salirà sugli alberi per non scenderne più.

Nei momenti in cui la famiglia si riunisce a tavola, vengono fuori tutte le incompatibilità, le ipocrisie e le follie, ed è a tavola che si manifesterà la ribellione di Cosimo.

Nonostante le sue scelte, la famiglia non lo rigetta. Anzi " I rapporti di Cosimo con la famiglia, dunque, bene o male, continuavano"[38].

Un'altra figura fuggevole, simile a quella di Viola, appare quella del Cavalier Avvocato Enea Silvio Carrega, descritto come un " uomo mezzo svanito, sfuggente, che non riusciva mai a sapere dove fosse e cosa facesse"[39], personaggio con cui Cosimo stringe un rapporto sempre più stretto.

IV.1.5. Le varie rappresentazioni di Viola

"Viola non è in fondo che l'immagine femminilmente esasperata di lui stesso: una donna arborea per un uomo arboreo"[40] .

Nell'episodio del primo incontro con la bambina, che sarà la protagonista femminile del romanzo, nonché l'unico e sfortunato amore di Cosimo, è riconoscibile invece un'atmosfera di leggerezza e d'incanto, di vivacità segnato dai rapidi spostamenti di Viola sull'altalena e dal legame che crea nello spazio con Cosimo. Infatti tutta questa scena comporta varie indicazioni sui movimenti dell'altalena: l'altalena che dondolava, i voli dell'altalena che arrivano fin sul naso di Cosimo.

Viola appare al lettore, in questo incontro decisivo, segnata dalla sua spensieratezza. È una ragazza sfuggevole, ora ride ora si offende, prende Cosimo in

[38] Ibid. p.96
[39] Ivi.
[40] Cesare Cases, *Il pathos della distanza*, p.161.

giro “ [sei] nato in cima a un albero”, cambia sempre tono. Orgogliosa e prepotente quando dice a Cosimo: “ appena tocchi il suolo del mio giardino diventi mio schiavo”[41].

Cosimo rimane sbigottito dalla sua fuggevolezza e non capisce la personalità di questa ragazza smaniosa, instabile che ora ama uno, ora un altro dei suoi compagni di gioco.

È già stato evocato l’*Orlando furioso* come modello per questo romanzo. Infatti la fuga e il movimento irrequieto di Angelica che fugge è del tutto simile a quello di Viola, che di continuo si sposta. Vediamo per esempio nel primo canto dell*’Orlando* la strofa 33 e 35

“Fugge tra selve spaventose e scure”

“Quel dì e la notte e mezzo l’altro giorno

S’andò aggirando, e non sapeva dove”

Anche Viola si sposta sul suo cavallino, come Angelica. Sono numerose le scorribande della bambina che a cavallo è libera come l’aria: “Finché lei andava a piedi, aveva tutte le zie dietro; appena montava in sella era libera come l’aria”[42] Quando si ritrova reclusa, ne fa il rimprovero a Cosimo “Per colpa tua sono qui reclusa, -rinchiuse, tirò le tende.”[43], e rimangono così offesi senza nemmeno salutarsi alla partenza di lei per il pensionato. Passeranno lunghi anni prima del suo ritorno. Sarà infatti il cane Ottimo massimo a riportare Cosimo sulle tracce di Viola, che torna, sempre a cavallo, dopo una lunghissima assenza[44], ed è ormai vedova di un duca. La personalità esuberante di Viola si manifesta attraverso la passione che vivono fatta di amore dolore e gelosia e si sposta sugli alberi con la stessa agilità di Cosimo: “Viola

[41] *Il barone rampante,* op.cit. p.24.
[42] Ibid. p. 56.
[43] Ibid. p. 59
[44] Ibid. p.182

guizzò via per i rami che pareva volasse"[45]. E tra tante acrobazie, si amavano sospesi sugli alberi

> insieme si slanciavano per raggiungerla [un'altra inforcatura di rami] e cominciava tra loro una gara d'acrobazie che culminava in nuovi abbracci. S'amavano sospesi sul vuoto, puntellandosi o aggrappandosi ai rami, lei gettandosi su di lui quasi volando[46]

La separazione dei due amanti per colpa dell'orgoglio, per non aver saputo dirsi le parole giuste, porta Viola ad uscire definitivamente dalla scena. Dal dolore, Cosimo diventa quasi matto e inizia per lui un periodo di brutta decadenza dal quale si riprenderà dopo l'episodio dei lupi durante il quale "ridiede prova delle sue virtù".

IV.1.6. Le coordinate spazio-temporali

La fabula è costruita sulla storia di Cosimo Piovasco di Rondo, che all'età di dodici anni decide un giorno per ribellione di salire sugli alberi per non scenderne mai più. Di conseguenza il fratello Biagio diventa il testimone e il narratore di questa incredibile storia. In questo romanzo la fabula non differisce dall'intreccio in quanto gli avvenimenti sono disposti in ordine cronologico.

Lo spazio perde la sua densità e i personaggi acquistano una grande potenza di movimento. I primi paragrafi alludono brevemente al giorno del 15 giugno 1767, giorno in cui Cosimo respinse il piatto di lumache, manifestando concretamente la sua ribellione all'autorità paterna e a tutto il mondo di vecchi valori in cui la sua famiglia continuava a credere.

In questo romanzo siamo in presenza di due spazi e soggetti dell'enunciazione. Si distingue tra uno spazio narrativo e uno spazio enunciativo. Troviamo due narratori nella struttura del romanzo: Biagio e Cosimo.

Biagio, fratello e personaggio antitetico a Cosimo, pieno di buon senso, è il narratore che rimane fuori alle vicende che narra. E così lo spazio enunciativo di

---

[45] Ibid. p.190
[46] Ibid. pp. 193-194.

Biagio è diverso dallo spazio enunciativo in cui si svolgono le vicende di Cosimo. Questo spazio corrisponde in realtà al feudo e alla dimora dei genitori dei Rondò, luoghi legati alla tradizione e alla cultura nobiliare dalla cui Cosimo fugge, rifugiandosi sugli alberi. È uno spazio antitetico e esterno agli spazi in cui si realizza la narrazione, e Cosimo ci rimane sempre estraneo.

Due sono le strutturazioni spaziali nel *Barone rampante*: lo spazio fantastico e lo spazio realistico. Così come sono due i soggetti enunciatori a realizzare questi spazi: Biagio per lo spazio realistico e Cosimo per lo spazio fantastico.

Biagio narratore realista, con i piedi ben poggiati sulla terra, aderisce ad una visione del mondo opposta alle fantasticherie narrative di Cosimo. Riesce a prendere una giusta distanza con gli eventi che racconta ogni volta che mette in dubbio ciò che è riferito da altri enunciatori. In particolare quando si tratta del fratello. Dimostra in queste occasioni tutto il proprio buon senso quando mette in evidenza la falsità dei racconti di Cosimo. Per Biagio la finalità è la ricerca della verità, per Cosimo invece non lo è.

Questa distanza assunta da Biagio rispetto allo spazio della natura in cui vive il fratello, gli consente di avere la giusta visione delle cose e di raccontare le vicende in modo veritiero e attendibile. Dietro al personaggio enunciatore Biagio è possibile riconoscere Calvino autore. Si tratta del "pathos della distanza" che Cases ha genialmente individuato nella poetica di Calvino. "In questa tensione tra la solitudine nella distanza e la comunità necessaria ma disgustosamente vicina e infida, vive l'opera di Calvino"[47]

L'incipit del romanzo si apre con la rappresentazione tra buffa e seria dell'ultima cena che Cosimo condivide con i suoi. L'autore così descrive tutti i membri della famiglia e tutti caratterizzati dalla noia, dal rispetto dovuto alle regole, da un'atmosfera soffocante.

[47] Il pathos della distanza, op.cit., p.161.

La sala da pranzo rappresenta l'interno, cioè lo spazio sottomesso alle regole familiari, la "vecchia tradizione". Ma quasi contemporaneamente si scorge dalla finestra " i folti rami del grande elce del parco" e " tirava vento dal mare" un vento di ribellione, un'aria pulita che annuncia gli eventi successivi non sappiamo ancora quali ma si capisce che l'atmosfera viscida e pesante sarà presto sostituita da un movimento portato dal vento.

Subito dopo arriva il piatto di lumache. Ci sono quindi due immagini contrapposte: il vento che viene dal mare, che fa muovere le foglie e che attira il nostro sguardo di lettore verso uno spazio aperto e lo spazio interno cioè la sala da pranzo che rappresenta con il suo piatto di lumache, un circolo familiare tradizionale, una realtà vischiosa e strisciante.

Lo spazio aperto si offre dietro le finestre, lo sguardo si sposta verso gli alberi, i fogli che si muovono al ritmo del vento che viene dal mare, da lontano, un vento possiamo dire di leggerezza che sembra portare ispirazione e coraggio a Cosimo per opporsi alla volontà dei genitori.

Cosimo aveva voltato le spalle a tutti noi, dice Biagio, e stava uscendo dalla sala per andare verso lo spazio aperto che si protende dalla finestra. S'arrampica su per l'elce con sicurezza e rapidità, si sistema in un'attitudine di rifiuto "a braccia incrociate" e pronuncia la frase fatidica: " E io non scenderò più!- E mantenne la parola."[48]

Sempre durante l'incontro con Viola rivendica per la prima volta il suo territorio: "Territorio mio personale, tutto quassù, - e fece un vago gesto verso i rami, le foglie controsole, il cielo. – Sui rami degli alberi è tutto mio territorio"[49]

Questa posizione diventa progressivamente una regola che Cosimo annuncia per primo a Biagio "sempre da un albero all'altro, senza mai toccar terra!"[50]

[48] *Il barone rampante*, op.cit. p.15
[49] Ivi. p.23.
[50] Ivi. p.29.

La presenza di Cosimo provoca il movimento mentre durante la sua assenza il tempo si allunga: per esempio "Fu un pomeriggio che non finiva mai"[51] dice Biagio durante l'assenza di suo fratello. Al ritorna di Cosimo, la scena si anima nuovamente.

Il regno di Cosimo è lo spazio infinito degli alberi, i luoghi dove abita sono talmente fitti di alberi che sono famosi dappertutto e permettono di muoversi liberamente in un "universo di linfa"[52].

Le sue amicizie e distinzioni con gli alberi: olivo, fico, noci, elci, platani, olmi, faggi, querce, pino, castagno che Cosimo col tempo impara a conoscere ma che cominciano a far parte di lui come un istinto naturale.

"il nostro, di mondo, s'appiattiva là in fondo, e noi avevamo figure sproporzionate"[53]: mentre il mondo di sotto s'appiattisce e rimane diventa sempre più estraneo Cosimo impara a riconoscere la vita della foresta ascoltando un pulviscolo di rumori e suoni.

Tutti questi alberi sono come l'immagine di un'isola sulla quale Cosimo, come Robinson, trova rifugio volontariamente.

L'albero simboleggia la conciliazione dei contrari, l'asse e il centro mistico del cosmo. È l'elemento di congiunzione tra il mondo sotterraneo (le radici), quello terrestre (il tronco) e la dimensione celeste (la chioma). L'albero è inoltre l'immagine della vita nella sua totalità. I suoi rami corrispondono ai cinque elementi: l'etere, l'aria, il fuoco, l'acqua e la terra[54].

Durante l'episodio del gatto selvatico la potenzialità motoria di Cosimo è rallentata dal bosco fitto e impraticabile e dall'incontro col gatto che rappresenta una barriera da superare. È l'unico momento del romanzo nel quale lo spazio viene descritto come ostile.

> Il bosco era fitto, impraticabile. Cosimo doveva aprirsi la strada a colpo di spadino, […]. Così facendosi largo nel folto, giunse nel punto dove vide due occhi che lo

[51] Ibid. p.28.
[52] Ivi. p.34
[53] Ivi.p.85
[54] Mattilde Battistini, *Dizionari dell'arte, simboli e allegorie*, Milano, Mondadori, 2004.

fissavano, gialli, tra le foglie, dritto davanti a sé. […] aveva visto di chi erano quegli occhi gialli, erano d'un gatto. […] il più feroce gatto selvatico del bosco[55].

Cosimo esce vittorioso dalla battaglia e questo episodio segna una svolta decisiva perché "ormai sa che è impegnato a continuare la via che ha scelto e non gli sarà dato scampo di chi fallisce"[56].

La vittoria coincide però con la partenza di Viola, e Cosimo ne manifesta un profondo dolore.

Il mare appare molto presente e molto lontano nello stesso tempo. Appare lontano perché nelle descrizioni è sempre presentato come un'apertura estrema dell'orizzonte, come a potenziare ancora lo spazio degli alberi. Vicino perché è citato spesso nelle descrizioni: "In fondo si stendeva il mare, alto d'orizzonte", "Là c'era il mare", " e così lo vedemmo volar via, trascinato nel vento, frenando appena la corsa del pallone, e sparire verso il mare…"[57].

IV.1.8. Immagini poetiche e ornitologiche di volo e di leggerezza

Oltre alle caratteristiche che abbiamo rilevato sulla leggerezza del protagonista e dell'ambiente in cui si muove, abbiamo voluto anche raccogliere nel testo le numerose immagini ornitologiche di volo e altre manifestazioni di leggerezza.

Ci sono per esempio numerosi riferimenti agli uccelli: Cosimo sull'elce osserva un merlo, si leva un volo di piccolissimi luì.

La zia di Viola, nel giardino dei d'Ondariva, guarda Cosimo come se fosse uno strano pappagallo.

Durante la prima notte sull'albero, Cosimo che si ostina a non scendere, e ignorando i richiami della famiglia, solo con lo sguardo, si spinge verso l'orizzonte a

[55] Ivi. pp.60-61.
[56] Ivi.p.62.
[57] Ivi.p.261

seguire il volo di un aquilone "Seguii il suo sguardo, […], e più in là volteggiava un aquilone"[58].

La metafora dell'uccello è usata per evocare la banda dei ladri di frutta.
Così abbiamo : "se li videro scappare per l'aria come uccelli"[59]. Ma la stessa metafora è ancora usata per rappresentare il sentimento opposto cioè "la loro allegria da uccelli invischiata in quell'aggrumarsi umano si sfaceva in una densa insulsaggine".

Troviamo un'altra immagine di uccelli ma che rappresenta non la libertà, come il merlo o l'aquilone, ma un volo impedito, o più esattamente la morte. Infatti Battista tenta per l'ultima volta, di catturare Cosimo, e perciò invischia un carrubo sul quale "Cosimo usava posarsi ogni mattino. Al mattino sul carrubo si trovarono appiccicati cardellini che battevano le ali, scriccioli tutti avviluppati nella poltiglia, farfalle notturne, foglie portate dal vento, una coda di scoiattolo"[60]. Ma di Cosimo nulla, a parte un pezzo del suo abito.

In questo passo notiamo l'uso del verbo posarsi che indica l'azione di scendere dall'alto, tipico dell'uccello. Abbiamo inoltre immagini di uccelli, farfalle catturati e condannati a una morte terribile. Essere catturato è qui un segno di morte sia per gli uccelli che per Cosimo.

Troviamo successivamente : una farfalla bianca volare[61], immagini di api "li sotto pendeva il grappolo d'api, e più grosso diventava e più pareva leggero, come appeso a un filo, o meno ancora, e fatto di sottile cartilagine, con tutte quelle ali fruscianti"[62], un corvo, gufi e ovviamente tutte le immagini più specifiche legate a Cosimo e alle sue caratteristiche.

Sullo stile di Calvino, un saggio di Mengaldo mette a fuoco le varie particolarità che rendono la prosa di Calvino leggera, limpida, elegante, ironica e consistente ma non pesante.

---

[58] *Il barone rampante*, op.cit., p.31.
[59] Ibid. p.39.
[60] Ibid. p.65.
[61] Ibid. p.77
[62] Ibid. p.100.

> La prosa calviniana, trasparente e densa senza bolle, sgranata e compatta, nutriente con leggerezza, elegante con sostanza e misura, è riuscita nel complesso, non ho dubbi, la più bella e ricca che penna di narratore italiano abbia modulato nell'ultimo quarantennio.[63]

Del resto, già Pavese, definiva Calvino "lo scoiattolo della penna" attribuendogli la capacità di togliere peso alla struttura narrativa, ma anche al linguaggio. Forse dobbiamo anche intuire in questa sistemazione linguistica, un tentativo di sistemare il caos dell'esistenza. Di fronte al groviglio della vita, Calvino cercò di imprimere alla sua scrittura un andamento ordinato e leggero, in grado di compensare l'angoscia creata dal disordine universale.

La volontà di cui parla Nietzsche quando evoca il cammino che porta alla liberazione dal peso della tradizione e alla creazione di nuovi valori è al centro di numerose ricerche di senso presenti nel novecento.

Questo atteggiamento di distacco, Calvino l'adopera inoltre quando si avvicina al tema "infernale" e caotico della città, quale spazio di vita dell'uomo moderno. Si cerca, attraverso l'utopia e la favola di distanziarsi dalla realtà per meglio osservarla da lontano. Già nel *Sentiero dei nidi di ragno*, il bambino Pin si rifugia nel mondo degli adulti, che pure gli rimangono incomprensibili e distanti. Palomar, alter ego di Calvino guarda le cose, le persone, gli animali, i luoghi o almeno tenta di guardarli con uno sguardo che viene non da dentro ma da fuori. Ogni volta si tenta un nuovo punto d'osservazione della realtà, una realtà sempre sfuggente e mutevole. Calvino sa benissimo che non è possibile rappresentare tale realtà come qualcosa di statico e inamovibile. La realtà si presenta simile a quei quadri del futurismo che tentarono di rappresentare il movimento.

---

[63] Pier Vincenzo Mengaldo, quaderni di retorica e poetica.

IV.2. Utopia e leggerezza nelle *Città invisibili*:.

IV.2.1 Fonti e modelli.

Le *Città invisibili*, pubblicate nel 1972, si collocano più per la forma che per la tematica, nella stessa linea sperimentale del *Castello dei destini incrociati*. Per le *Città invisibili* Calvino riceve il premio Feltrinelli.

Secondo il saggio di Marina Zancan, l'origine delle *Città invisibili* si colloca tra gli anni 1960 e 1963. Già opere come *La strada di San Giovanni* e *La giornata di uno scrutatore* avevano abbozzato il tema della città. Più particolarmente in *La strada di San Giovanni* (racconto scritto inoltre come omaggio al padre dello scrittore) è presente il tema natura-storia. Nella prima pagina il narratore descrive la sua casa che è situata alla biforcazione di due strade: una diretta in su verso la campagna cioè la natura, e l'altra diretta in giù vero la città, una città che è " *la* città, come spiraglio di tutte le città possibili"[64]. Questo tema natura-storia si ritrova nei racconti di *Marcovaldo, La formica argentina, La speculazione edilizia e La nuvola di smog.* La formica e la nuvola sono entrambi riflessioni sul mal di vivere creato dalla natura (le formiche) o puro prodotto della società industrializzata (lo smog).

Altri due poli opposti, due simboli si presentano insieme in quest'opera: è la coppia leggerezza/pesantezza, che rappresenta un lato positivo e un lato negativo.

Calvino aveva dichiarato un giorno che gli venivano bene "specialmente le storie dove c'è il non essere contrapposto a quel che c'è, il vuoto contrapposto al pieno, o altri motivi di questo genere.". Con questa dichiarazione di poetica è comodo definire *Le città invisibili*, sia nella struttura che nella tematica. Qui il vuoto è rappresentato dalle città invisibili quelle descritte da Marco Polo, mentre il pieno è il dialogo stabilitosi tra i due personaggi, "il pieno e il vuoto, il leggero e il pesante sono le coppie degli opposti entro cui si muove l'immaginazione di Calvino."[65]

---

[64]Italo Calvino, *La strada di san Giovanni*, in *Romanzi e Racconti*,op. cit., v.III, p.7.
[65] Marco Belpoliti, *L'occhio di Calvino*, Torino, Einaudi, 1996, p. 202.

Nello stesso modo si oppongono la "bellezza delle città invisibili e la concretezza caotica delle città che abitiamo [e che] costituisce il tema del romanzo, nascosto nel cuore del virtuosismo combinatorio dell'impaginazione narrativa."[66]

A proposito della scrittura delle *Città invisibili* proponiamo una citazione di Pasolini, che descrive molto chiaramente il nodo della scrittura di Calvino:

> Malgrado la caduta di ogni illusione culturale, la cultura di Calvino è rimasta intatta, sia pure come Illusione […] liberatasi dalla sua funzione, dai suoi doveri, è divenuta come una miniera abbandonata, in cui Calvino va a prelevare i tesori che vuole. Che cosa vi preleva? Prima di tutto una scrittura metallica, quasi cristallina, ma leggera, incredibilmente leggera: la scrittura del gioco.[67]

Bisogna aggiungere inoltre che dal 1967 (anno del trasferimento a Parigi) Calvino, con la frequentazione delle lezioni di Roland Barthes e del gruppo dell'Oulipo viene immerso nello strutturalismo, nella semiologia e nell*'ars combinatoria*. Di conseguenza la sua scrittura si fa sempre "più astratta e rarefatta"[68] e Calvino padroneggia sempre più abilmente le potenzialità della lingua.

Sulla genesi de *Le città invisibili* bisogna sapere che dal 1968 al 1971 Calvino legge Fourier, filosofo ed economista francese a cavallo tra '700 e '800. Fourier, partendo da una critica sulla ripartizione ineguale delle ricchezze, finisce per concepire il piano dettagliato e poetico della città armoniosa, dove il lavoro permette all'uomo di sbocciare nella contentezza. Quindi le città si risentono di tutte le suggestioni che troviamo nella serie di saggi *Per Fourier*.

La conclusione di quei saggi è amara perché Calvino è sempre più consapevole del suo graduale allontanamento dell'utopista francese. L'utopia in realtà non ha consistenza, rimane dentro il libro chiuso, perché non è possibile rintracciarla nella vita reale. Arrivato a questo punto l'autore afferma che " Oggi l'utopia che cerco non è

---

[66] Giuseppe Bonura, Italo Calvino, in *Storia generale della letteratura italiana*, diretta da N. Borsellino e W. Pedullà, Milano, Federico Motta ed. 1999,p. 97, v.XII.
[67] op. cit., p.97.
[68] ibid.

più solida di quanto non sia gassosa: è un'utopia polverizzata, corpuscolare, sospesa."[69]

Le città invisibili nascono per pezzi, scritti ogni volta sotto l'influenza di umori diversi. Cosi nascono città triste o allegre che esprimono « come un diario [...] i miei umori e le mie riflessioni»[70]. È chiaro che Calvino, sempre rigoglioso, si dà il compito di riordinare quei pezzi per farne un libro con un inizio e una fine " un intreccio, un itinerario, una soluzione"[71].

L'ordinamento finale doveva rispettare fino a un certo punto l'ordine cronologico nel quale ogni pezzo o città erano stati scritti, riuscendo anche a farli intrecciarsi e alternarsi. L'autore si fissa finalmente "su 11 serie formate di 5 pezzi ciascuna, raggruppati in capitoli formati da pezzi di serie diverse che avessero un certo clima in comune"[72].

La città è per Calvino un simbolo che colloca accanto al cristallo (modello della perfezione già visto in *Ti con Zero*) e la fiamma (immagine di costanza interna opposta alla mobilità esterna). Marco Belpoliti ci spiega il valore di questi simboli che si ritrovano spesso nell'opera di Calvino

> [Nelle] Cosmicomiche il cristallo e la fiamma possono essere […] considerate come gli estremi di una struttura assiale lungo la quale si dispongono i vari episodi; la fiamma e il cristallo ritornano anche nelle *Lezioni americane,* dove Calvino presenta questa coppia come capace di descrivere sia la struttura degli esseri viventi sia gli emblemi artistici e letterari.[…] La fiamma e il cristallo non sono per Calvino degli archetipi in senso bachelardiano, ma delle vere e proprie strutture che valgono sia in senso matematico che in senso mitico, delle figure la cui capacità di raffigurazione dipende proprio dal loro grado di universalità. La struttura-emblema è lo strumento duttile e sottile con cui Calvino cerca di rispondere alla sfida della molteplicità.[73]

[69] Italo Calvino, *Saggi,* op. cit., v.I, p. 314.
[70] Italo Calvino, *Le città invisibili*, Verona, Arnoldo Mondadori editore, 1999[11], p.VI.
[71] ibid.
[72] op. cit., p.VIII.
[73] Marco Belpoliti, op. cit., p.55.

Su questa prospettiva della totalità il filosofo francese Edgar Morin sostiene che non è né possibile conoscere tutto del mondo né di capire le sue multiformi trasformazioni. In realtà il tutto rappresenta meno che la somma delle parti perché le parti possono avere delle qualità che sono inibite dall'organizzazione dell'insieme. Bisognerebbe legare invece di separare.

La dialogica, sempre secondo Morin, significa una dialettica interna, tra l'aspirazione alla totalità e la coscienza che non si può rapportare alla totalità. La complessità è inoltre caratterizzata da un'assenza di confine tra le diverse scienze.

Quindi questo tipo di strutture che legano varie parti per costruire un tutto unitario è un modo efficace per presentare la complessità del mondo.

La città racchiude nello stesso tempo "la tensione tra razionalità geometrica e groviglio delle esistenze umane"[74].

La città, dice Calvino, possiede tutti gli attributi di un organismo vivente. Si adatta a nuove condizioni o sparisce. E quelle funzioni che oggi possono apparire inutili, un giorno serviranno e forse salveranno la città dalla distruzione.

La città è movimento. Però in questo suo perpetuo cambiamento è necessario ricordarsi sempre di quello che distingue una città da un'altra. E come i popoli antichi, che per ogni città avevano determinato un dio che presiedeva alla nascita di tale città, attribuendogli la sua natura, così dobbiamo oggi riconoscere attraverso le varie fasi dell'evoluzione della città la sua vocazione intima e ritrovare "i suoi dei".

Le città invisibili che sono "come un ultimo poema d'amore alla città"[75] è il libro nel quale Calvino pensa di essere riuscito a concentrare la maggior parte delle sue riflessioni, esperienze e ipotesi. La struttura del resto permette di stabilire una rete che collega i vari pezzi, scegliendo vari percorsi e combinazioni per arrivare ogni volta a una conclusione diversa.

La città ideale, quella che gli utopisti classici chiamano "città di Dio", è invisibile. È la somma di tutte le città descritte, una città che portiamo dentro di noi.

---

[74] Italo Calvino, *Saggi*, op. cit., v.I, p.689.
[75] *Le città invisibili*, op. cit., p. IX.

L'esito finale, come lo pensa Kublai Kan, non può essere altro che "la città infernale". A questo Marco Polo risponde che ci sono due modi per affrontare "l'inferno dei viventi[...] che è già qui, l'inferno che abitiamo tutti i giorni, che formiamo stando insieme" [76]. Dobbiamo scegliere tra la possibilità di abitare la città infernale accettandola fino a farne parte oppure creare con i propri mezzi la città ideale o utopica come vorremo chiamarla, che è quella parte buona dell'inferno, cercando di estenderla e farla durare.

Il modello delle città è *Il Milione* di Marco Polo, rielaborato in chiave novecentesca. Marco Polo, famoso esploratore, che nella seconda metà del duecento, fece conoscere l'Europa orientale e l'Asia, attraverso i suoi resoconti vengono messi in risalto le diversità razziali e forme di organizzazione sociali finora sconosciute. Furono, senza dubbio, i primi passi verso le altre culture in una specie di antropologia primitiva. Bisogna allora riconoscere che l'interesse di Calvino per *Il Milione* è stato risvegliato anche da questo lato conoscitivo che Marco Polo manifestò per una nuova cultura.

Le città invisibili, hanno nomi di donne e sono racchiuse dentro una cornice. L'esploratore Marco Polo racconta all'imperatore di città che non si vedono, di città invisibili. Ai racconti di Marco Polo, il Gran Kan non ci crede sempre. L'ascolta però con crescente attenzione e meraviglia perché è per lui l'unica possibilità esistente che gli permette di trovare nel suo impero, che sta andando in rovine "la filigrana d'un disegno così sottile da sfuggire al morso delle termiti"[77].

I due personaggi sono le categorie contrapposte della mente umana. Da una parte Kublai Kan che rappresenta la razionalità classificatoria e dall'altra parte Marco Polo che è la sensibilità inventiva: "Due atteggiamenti antitetici dunque, e due personaggi che assumono la funzione di emblemi: rappresentano ognuno una possibile strada per la ricerca letteraria"[78].

Le immagini delle città possono apparire irreali ma conferiscono quel senso di *leggerezza* che manca all'impero. In questa direzione si vede che la città sognata

[76] op. cit., p.164.
[77] *Le città invisibili*, op. cit., p.5.
[78] Lavagetto Mario, *Dovuto a Calvino,* Torino, Bollati Boringhieri, 2001, pp.118-119

dall'imperatore è una città che cresce in *leggerezza*. In un bellissimo saggio su *Le città invisibili*, Pier Vincenzo Mengaldo ha notato come già nel *Visconte dimezzato* esistevano due poli opposti simboleggiati dagli elementi della natura (ricordiamo che il visconte è tagliato in due: una parte buona e una parte cattiva).
Nello stesso modo:

> Nelle *Città invisibili* si fronteggiano chiaramente un campo simbolico "negativo", connotato essenzialmente dagli indicatori semantici dell'impurità e vischiosità, sotteraneità e pesantezza, disordine e mancanza di forma, e un campo simbolico positivo contrassegnato da immagini di durezza cristallina, ordine, purezza, levità aerea ecc. Appartiene alla coscienza calviniana del carattere utopico di questa polarizzazione il fatto che i simboli positivi siano così spesso esplicitati come prodotti del desiderio e del sogno.[79]

In questo modo, l'imperatore Kublai Kan, alla realtà di un impero "che è come schiacciato dal proprio peso, sogna immagini liberatrici di architetture lievi lievi: «città leggere come aquiloni [...] città filigrana da vedere attraverso il loro opaco e fittizio spessore»"[80]. Opposte al peso della realtà appaiono le tanto desiderate città leggere o città sottili.

IV.2.2. Tra ragione e utopia.

Calvino è un autore che si preoccupa del suo lettore: infatti dedica sempre tempo e spazio alla presentazione di ogni singola opera che pubblica e in questo modo ci regala appositamente una chiave di lettura che ci permette di guardare i suoi testi, o meglio di leggerli, aggiustando bene la nostra visione e trovando la distanza necessaria per capire dove ci porta la sua fantasia.

[79] Pier Vincenzo Mengaldo, *L'arco e le pietre (Calvino, "Le città invisibili")*, in *La tradizione del '900. Da D'Annunzio a Montale*, Milano, Feltrinelli 1975, pp.419-420;
[80] op. cit., p.420.

Le *Città invisibili* sono un testo importante e hanno un posto particolare nella poetica calviniana. Calvino stesso ha confessato che è un'opera nella quale ha detto molto di sé.

L'opera fu scritta da Calvino durante la prima parte del soggiorno parigino (1964 - 1970), e pubblicata nel 1972. In quegli anni egli risentì delle turbolenze del clima culturale francese, in particolare di quegli scrittori sperimentali che diedero poi vita allo "strutturalismo", corrente letteraria che tendeva a ridurre la complessità del mondo e dei suoi eventi fisici in figure ed emblemi, con la conseguenza che la scrittura si sganciava da ogni rapporto con la realtà. Nelle *Città invisibili* non c'è, infatti, traccia di realtà, tutto è mentale, perfino lo spazio ed il tempo sono rarefatti, astratti.

Le città invisibili e le città visibili sono i due poli della città. Tra la città sognata e la città reale si stabilisce l'equilibrio che esiste tra le fantasie i desideri e la vita quotidiana. In questo spazio tra ragione e utopia si colloca l'opera di Calvino.

Non sarebbe rendere giustizia a un testo così complesso farne una lettura letterale: significa ridurlo ad una dimensione fiabesca irreale, mentre il testo va letto attraverso le sue numerose metafore che sono le città descritte da Marco Polo-Calvino. Dietro alle città descritte si scorge in filigrana l'archetipo di Venezia e della città moderna.

In questo testo la leggerezza si esprime come metafora del desiderio, del sogno dell'utopia. "Un'utopia polverizzata, corpuscolare, sospesa"[81]

Se ci riferiamo inoltre all'etimologia della parola utopia, ne vediamo due definizioni possibili: "luogo che non esiste" la parola utopia può anche essere intesa come l'unione del greco antico *eu* e *topos* dove il primo termine sta per "bene, felicità". Luogo che non esiste o luogo della felicità? Ma potrebbe essere anche inteso come l'unione dei due concetti? Questa doppia etimologia della parola sembra infatti aderire perfettamente alla visione che Calvino ci offre della città nelle *Città invisibili*.

[81] Italo Calvino, *Saggi*, volume I, Meridiani Mondadori, Verona, 1995, p.314.

Da un lato sappiamo che queste città non esistono. Da un'altra parte sono, messe tutte insieme il ritratto della città perfetta, della città felice che appartiene alla fantasia.

Dentro i confini del racconto breve Calvino sviluppa temi di una enorme densità concettuale come l'infinito, lo spazio, il tempo. Quello che risulta straordinario è la sua abilità di concentrarli in poche pagine grazie a una notevole precisione ed essenzialità espressiva. Sappiamo che alla scrittura Calvino affida il compito di trasformare in leggerezza «la pesantezza, l'inerzia, l'opacità del mondo». Leggerezza significa per lo scrittore alleggerimento del linguaggio, astrazione del discorso attraverso l'uso di immagini simboliche, ma soprattutto creazione di una sequenza narrativa rapida ed essenziale.

Come l'abbiamo già accennato, è possibile individuare l'origine delle *Città invisibili* negli anni e nelle esperienze che vanno dal 1960 al 1963 anche se l'opera sarà pubblicata solo nel 1972. Il tema della città lungamente maturato nell'esperienza degli anni '60 si annuncia dal titolo come il tema centrale dell'opera. Per parlare della città senza accettare di farne parte, bisogna rappresentarla attraverso i vari frammenti che la costituiscono: "Le città sono un insieme di tante cose: di memoria, di desideri, di segni d'un linguaggio, le città sono luoghi di scambio […] sono scambi di parole, di desideri, di ricordi"[82]

> Insomma l'utopia come città che non potrà essere fondata da noi ma fondare se stessa dentro di noi, costruirsi pezzo per pezzo nella nostra capacità d'immaginarla, di pensarla fino in fondo, città che pretende d'abitare noi, non d'essere abitata, e così fare di noi i possibili abitanti d'una terza città, diversa dall'utopia e diversa da tutte le città bene o male abitabili oggi, nata dall'urto tra nuovi condizionamenti interiori ed esteriori.[83]

L'utopia più interessante, dice Calvino, è quella che non può essere realizzata, perché non esiste un luogo dove possa essere costruita. Ma non è un'isola o una nuova colonia che ci propone l'autore per sviluppare la sua utopia sulla città bensì un libro

[82] Italo Calvino, *Le Città invisibili*, Oscar Mondadori, Verona, 1999, Presentazione p.X
[83] Italo Calvino, Saggi, p.312.

fatto di pezzi che nascono uno per volta. Un libro che parla di viaggi e di città. I pezzi, si inseriscono in una cornice, che permette di tenere le parti insieme così da costruire una struttura narrativa coerente, conservando però una grande libertà immaginativa e presentando al lettore una galleria di ritratti della città.

Nella sua continua ricerca e indagine del mondo che lo circonda Calvino prende coscienza dell'impossibilità di rappresentare la realtà come un blocco bensì come le parti di un tutto. Il tutto deve essere diviso in parti e ogni parte rappresenta una faccia del cristallo. O come pezzi che vengono a disporsi come su di una scacchiera. Le possibilità appaiono infinite ma Calvino tiene vivace la sfida al labirinto. Percepire questo tutto è impossibile, così com'era impossibile per l'autore rappresentare, per esempio, la realtà partigiana seguendo le orme del Neorealismo. Nell'idea di rappresentare questa realtà fatta di frammenti la struttura delle *Città invisibili* è fatta di frammenti dedicati alle città sognate e desiderate, pezzi che assomigliano più a un libro di poesia che ad un romanzo.

Infatti, il mondo contemporaneo era esploso all'inizio del novecento, continuando negli anni successivi a rivelare la sua disarmonica organizzazione. Abbiamo evocato nel capitolo precedente una forma nuova per il romanzo, frantumata, tipica del novecento, che si era rivelata più adatta alla rappresentazione di una realtà sempre mutevole e in fuga, caratterizzata inoltre dalla rapida evoluzione della scienza e della tecnologia. La città che, attraverso il mondo, era diventata metropoli e assumeva sempre più forme gigantesche, era diventata anche la metafora dell'alienazione di cui soffre l'uomo contemporaneo per eccellenza.

L'immagine della tradizionale città chiusa nel perimetro delle mura, in lenta e graduale crescita, viene improvvisamente stravolta dalle conseguenze della rivoluzione industriale, in rapida espansione dall'inizio del XIX secolo. Proprio la mancanza di strumentazioni idonee ad affrontare le nuove necessità favorisce l'inurbamento caotico e confuso. Questo implica la costruzione di case sovrappopolate, costruite vicino a fabbriche, comportando, tra l'altro, un degrado delle condizioni sanitarie. Una città infernale insomma, come la Firenze dell'anno 1348, che ritroviamo nel *Decameron* di

Boccaccio, una città colpita dalla peste che finisce con l'infrangere i principi tradizionali della convivenza e della solidarietà. Accanto a questa funesta realtà, la brigata di giovani che si ritrova nelle colline fiesolane, propone un itinerario salvifico alternativo al disordine cittadino, costruito sulla ragione, la bellezza, la solidarietà, un Eden sospeso e lontano dalla realtà.

Nello stesso modo Calvino, attraverso i racconti che Marco Polo offre a Kublai Kan imperatore di un regno in sfacelo "quest'impero che ci era sembrato la somma di tutte le meraviglie è uno sfacelo senza fine né forma"[84], offre un'immagine ragionata della città, sospesa tra utopia e realtà. Reale perché le città sono costruite come l'indica la ripartizione del libro, su vari e importanti rapporti: scambi, segni, desideri e così via. L'Utopia è un'alternativa all'inferno, realizzabile solo nello spazio letterario.

In questa visione della città Calvino ci offre un'altra realtà che si costruisce come in un gioco di magia attraverso i dialoghi tra Marco Polo e l'imperatore Kublai Kan. Il libro è dunque composto dalle descrizioni di queste città invisibili all'imperatore e dai dialoghi che si svolgono tra i due personaggi.

Fallita la rappresentazione realistica e oggettiva del mondo che non si presenta come un disegno immobile ma come un quadro in movimento, non resta che percepire le parti del tutto. La città moderna, infernale, caotica e invivibile diventa per Calvino un altro spunto di riflessione che l'autore trasforma in città invisibile.

In questa sua logica combinatoria, Calvino stabilisce la struttura del libro in una successione di descrizioni di città sognate, proiezioni dei desideri, per tuffarsi nella sua penetrante inchiesta della civiltà contemporanea. Il racconto però si svolge al tempo di Marco Polo ed è quindi situato in un passato lontano. Ma spesso e volentieri Calvino regredisce verso il passato per meglio guardare, con il distacco necessario, il presente e il futuro. L'ambientazione delle sue storie nel passato crea la distanza necessaria alla comprensione del presente. La narrazione si muove tra il passato della vicenda narrata

[84] *Le città invisibili*, p. 5.

(il tempo dei viaggi di Polo) e il presente della narrazione (quando Polo racconta i viaggi al Kan).

Le due fonti principali dell'opera sono il *Milione* di Marco Polo, metafora del viaggio, della scoperta, del meraviglioso e *le Mille e una notte*, metafora della parola che riscrive e inventa un'altra realtà per sconfiggere la morte e l'oblio (vedere anche il Decameron). Come nella struttura delle *Mille e una notte* la cornice permette di dividere il testo in frammenti, che si uniscono per formare un tutto. Come anche la cornice del *Decameron* che permette di legare le varie novelle per formare un tutto unitario e coerente conservando una relativa leggerezza della struttura e una grande varietà tematica.

Sono i dialoghi costruttivi tra Marco Polo e l'imperatore che costituiscono una cornice, permettendo di stabilire la distanza necessaria ma anche di legare i vari pezzi sulla città. I dialoghi, molto densi di riflessioni e metafore, offrono un commento e una considerazione su grandi temi umani. Ma soprattutto danno spazio all'immaginazione e testimoniano della potenza della parola che permette di sfuggire alla morte

Il tema della città infernale ci evoca innanzitutto la città di Dite cioè l'Inferno di Dante[85], che poi è caratterizzata da una progressiva discesa e da una faticosa progressione dei due pellegrini..

Rispetto alla tematica che abbiamo seguito nel corso della nostra ricerca la parte che richiama maggiormente la nostra attenzione è quella dedicata alle città sottili, la parte più luminosa del libro secondo Calvino, città che sono apertamente legate alla ricerca di leggerezza.

---

[85] Anche l'utopia di Dante di un mondo basato sulla giustizia si espresse nello spazio letterario, unico luogo possibile dell'utopia.

IV.2.3. Le città sottili.

Sono cinque le città sottili: Isaura, Zenobia, Armilla, Sofronia e Ottavia. Oltre ad introdurre il tema della *leggerezza*, è anche, secondo Marina Zancan, l'evocazione del tema delle città duplici e della "reversibilità dell'esperienza "[86] La serie delle città sottili si apre con la città di Isaura. In questa città sono presenti una coppia di opposti: il sopra o il visibile che è la città "che si muove tutta verso l'alto"[87] e il sotto o l'invisibile che è un lago sotterraneo. Ma la forma esterna della città segue la forma del lago sotterraneo "un paesaggio invisibile condiziona quello visibile." In questa dualità viene coinvolta anche la spiritualità degli abitanti e di conseguenza coesistono due tipi di religioni: la prima che colloca gli dei sottoterra e la seconda che gli fa abitare in superficie. Intanto Isaura continua a svilupparsi verso l'alto, protendendo le sue "aeree impalcature".

La seconda città è Zenobia, e rappresenta il desiderio realizzato perché "è certo è che chi abita Zenobia e gli si chiede di descrivere come lui vedrebbe la vita felice, è sempre una città come Zenobia che egli immagina."Questa città desiderata deve sorgere su "altissime palafitte" e protendersi verso l'alto. L'importante non è di sapere se una città è felice oppure no, l'importante è di saper riconoscere quelle città che come Zenobia, lasciano lo spazio alla realizzazione dei desideri.

Anche Armilla, la terza città sottile, oscilla tra due poli opposti: o si suppone che è una città incompiuta o che è una città demolita. Apparentemente deserta, la città è in realtà abitata da presenze invisibili: le ninfe e i naiadi. Queste presenze salite dalle profondità della terra, si sono inoltrate verso l'alto. Questa presenza invisibile può aver cacciato gli uomini, ma questa città può anche essere stata costruita come dono degli uomini a queste potenze nascoste.

Sofronia è una città doppia, è costruita di una meta mobile e di una meta fissa. La parte di Sofronia che rimane sempre al suo posto è paradossalmente quella più mobile, quella del "grande ottovolante […], [della] giostra con la raggiera di catene,

[86] Marina Zancan, op. cit., p.902.
[87] I. Calvino,*Le città invisibili*, op. cit., p.20.

[della] ruota delle gabbie girevoli […] [della] cupola del circo": la parte che si sposta è invece quella fatta di "pietra e marmo".

L'ultima delle città è la città di Ottavia, la "città-ragnatela". Ottavia non è più solo il simbolo dell'opposizione al vuoto, Ottavia è costruita sul vuoto: potrebbe essere la città leggera per eccellenza perché è sospesa. Paradossalmente la vita della città non è incerta perché hanno una coscienza più viva della precarietà della propria esistenza.

Il tema della *leggerezza* attributo delle città sottili, culmina nel sogno del Gran Kan. Senza ambiguità è chiaramente privilegiata la città leggera. L'imperatore contemplando il proprio impero "ricoperto di città che pesano sulla terra e sugli uomini" si rende conto che, purtroppo, sta sprofondando sotto il proprio peso. Allora sogna " di città leggere come aquiloni, città traforate[...], città trasparenti[...], città nervature di foglia [...], città filigrana".

La città sognata è Lalage, dice Marco Polo, la città che ogni notte accoglie graziosamente la luna sui suoi pinnacoli sottili, e alla quale la luna in ricompensa concedette un privilegio molto raro e molto bello: quello di elevarsi in *leggerezza.* Una città leggera è una città che cambia, che vive che si trasforma in leggerezza.

Calvino considera che le città sottili fanno parte della "zona più luminosa del libro"[88].

IV.3. Il processo labirintico della conoscenza in P*alomar*.

Secondo l'opinione più diffusa della critica, Palomar viene considerata come l'opera più intima di Calvino, non solo perché riflette il proprio modo di avvicinarsi al mondo, ma anche perché Palomar e Calvino hanno compiuto lo stesso percorso.

Abbiamo visto nel primo capitolo che la leggerezza è la condizione necessaria a colui che sogna di volare. Ma se il volo fa parte della storia universale dell'uomo e quindi si rintraccia nei fenomeni che più rispecchiano questo patrimonio universale, e cioè il mito, la fiaba e il sogno, la leggerezza quale viene concepita da Calvino non è vista come una cosa irrealizzabile (l'utopia e la leggerezza trovano il loro spazio nella letteratura): il volo di Calvino è un *volo ironico* e nella sua opera diventa leggerezza:

[88] op. cit., p.XI.

leggerezza della scrittura e leggerezza come astrazione della mente rispetto al peso del corpo e delle cose. È giusto parlare allora del volo della mente. È presente in Palomar questa leggerezza che si crea nella scrittura, una leggerezza che è nell'idea espressa ma anche nella struttura della lingua. In altre parole, diciamo che tutto il libro è posto sotto il segno della leggerezza perché diceva Calvino: "le cose profonde sono diventate davvero profonde quando iniziamo a dirle con leggerezza". Ci sembra che questa definizione si adegua perfettamente a Palomar. La leggerezza di quest'opera, manifestandosi sia nella lingua che nell'atteggiamento dell'autore, ci rende agile e soffice una lettura che altrimenti, avrebbe potuto diventare tropo pesante, in riguardo alla complessità dei temi trattati.

IV.3.1 La genesi di Palomar

Prima di essere raccolti in volume, i testi che compongono l'opera *Palomar* uscirono sulle colonne di un grande quotidiano italiano, il Corriere della sera, al quale Calvino collaborava già dal 1974. Il signor Palomar entra in scena per la prima volta il 1° agosto 1975, quando fu pubblicato il racconto *La corsa delle giraffe*. I racconti seguenti continuano ad essere pubblicati sulle colonne del "Corriere della sera" fino al 1977. Le pubblicazioni riprendono solo tre anni dopo ma questa volta sulla "Repubblica", altro quotidiano italiano.

Sarà nel 1983 che uscirà finalmente il volume che raggruppa tutti i racconti di Palomar. La scrittura di questi racconti si protrasse per molti anni. In realtà, ogni testo nasceva da un'occasione particolare (all'occasione di un viaggio per esempio) e non rispondeva a nessuno schema prestabilito da Calvino.

Il personaggio di Palomar è un personaggio atipico. Uno di quei personaggi che spesso s'incontrano nelle opere di Calvino. Ricordiamo il ragazzo Pin, dal suo primo romanzo, oppure Il *barone rampante*, Qfwfq, e così via.

In realtà sappiamo poche cose su questo signore. A parte il fatto che è miope, che abita tra Parigi e Roma, che è sposato e ha una figlia, le informazioni sono scarse.

Vedremo però che maggior importanza è data alle relazioni che Palomar stabilisce con la natura e con gli uomini. Questo libro appare come un insieme di esperienze vissute dal signor Palomar, esperienze non sempre piacevoli, ma che possono servire a tutti quelli che tentano la grande esperienza della conoscenza.

Interessante è il paragone che Claudio Milanini stabilisce tra la nascita di Palomar e quella dea Minerva: "[Palomar] personaggio nato in apparenza ormai adulta, come Minerva della testa di Giove, e tuttavia destinato a subire in seguito mutilazioni e cambiamenti."[89] Così anche Palomar esce dall'immaginazione di Calvino già adulto e pronto ad affrontare la complessità della vita, ma ricordiamolo, procedendo sempre con uno spirito che possiede come qualità maggiore la leggerezza.

Intanto Calvino lavora contemporaneamente ad altre opere che sono *Collezione di sabbia* e *Sotto il sole giaguaro*. Per questa ragione esistono similitudini e rispondenze tra i personaggi e le opere. Cristina Benussi ci spiega che:

> L'esploratore dei sensi di *Sotto il sole giaguaro,* il reporter di *Collezione di sabbia* e l'osservatore Palomar si sentono eredi di ingombranti figure di predecessori che, dopo aver cercato di ordinare le proprie esperienze conoscitive, si accorgono della ineludibili aporie.[90]

Per quello che riguarda il processo di formazione del progetto Palomar, ci riportiamo alla presentazione del libro che fece Calvino. È un' abitudine per Calvino presentare i suoi libri: dimostra un intento didattico, o forse è un aiuto per il lettore.

La prima idea di Calvino era stata di creare due personaggi: il signor Palomar e il signor Mohole. Calvino ci spiega la scelta di questi due nomi, un po' particolari.

In realtà il nome del signor Palomar ci richiama alla mente il mount Palomar. Situato in California, questo monte culmina a 1871 metri, e sul quale è situato un potente telescopio. Il signor Mohole, invece, trae il suo nome da un progetto diretto a

[89] Claudio Milanini, *L'utopia discontinua, saggio su Italo Calvino*, Milano, Garzanti, 1990, p.175.
[90] Cristina Benussi, *Introduzione a Calvino,* Roma-Bari, Laterza 1989, p.149.

scoprire livelli sotto la superficie terrestre, mai raggiunti prima. Ovviamente, i nomi dei due protagonisti sono già molto significativi.

Il primo guarda verso l'alto, verso lo spazio. Il secondo rivolge lo sguardo verso il basso, verso la parte invisibile delle cose. Però dal signor Mohole, non rimane niente nell'opera finale. Anzi, Calvino ci confida che tutti gli scritti riguardanti il signor Mohole finivano appallottolati nel cestino. Diventa ovvio per lo scrittore che Mohole non poteva esistere ed avere una dimensione personale perché: "Palomar era *anche* Mohole: la parte di sé oscura e disincantata che questo personaggio generalmente ben disposto si portava dentro non aveva alcun bisogno di essere esteriorizzata in un personaggio a sé."[91]

Come lo fece per *Il castello dei destini incrociati* o per *Le città invisibili* Calvino tenta di stabilire uno schema preciso per l'organizzazione del libro, che rispondesse al proprio schema mentale: "Ogni tanto tracciavo delle griglie in cui ogni casella corrispondeva all'incrocio di due temi; e in ogni casella avrei dovuto mettere il titolo d'un pezzo già scritto o ancora da scrivere"[92] Il tentativo fallisce, perché questa volta ogni singolo pezzo nasce da un'occasione particolare e perciò si inserisce nel libro secondo il proprio destino.

Claudio Milanini ci fa notare a proposito della costruzione finale dell'opera che la divisione in capitoli e sottocapitoli non provoca un movimento spezzato ma anzi:

> Non è difficile infatti osservare come la distribuzione dei ventisette capitoli in tre sezioni a loro volta divise in tre sottosezioni serva soprattutto a scandire un movimento lineare. Ogni microtesto coincide con la stazione di una laica *via crucis*, con la tappa di un viaggio verso il vuoto. L'alternanza e la contaminazione di tre differenti tipi di esperienze e di interrogazione [...] risponde a una logica incalzante, più che a una logica di permutazioni combinatorie.[93]

[91] Italo Calvino, *Palomar*, Milano, Mondadori 1994, p.VII.
[92] Op. cit., p.IX.
[93] C. Milanini, op.cit., 173.

Il risultato finale non è più quello ottenuto nei libri precedenti, che dovevano corrispondere ad uno schema che avrebbe permesso varie combinazioni. In realtà ogni tappa del libro sembra corrispondere alla tappa di un lungo viaggio, di una laica *via crucis*, secondo Milanini, cioè un camino di croce, cioè un camino di sofferenza ma nello stesso tempo di speranza.

Calvino considera Palomar come un uomo che si mette in marcia per raggiungere la saggezza, passo dopo passo, esperienza dopo esperienza. Tutta l'opera si concentra quindi su un unico protagonista a cui è dedicato il compito di osservare il mondo. Possiamo ora vedere com' è realizzata la divisione del libro, e quali sono i diversi approcci di Palomar di fronte al mondo.

IV. 2. Il procedimento riflessivo del signor Palomar

Come l'abbiamo detto Palomar è l'opera che riflette più precisamente i pensieri di Calvino. Claudio Milanini vede Palomar come l'alter ego di Calvino. A.Asor Rosa dice che "l'uomo di Palomar è esattamente quello che ha pensato e scritto, più o meno negli stessi anni, le *Lezioni americane*"[94].

Un'altra volta, l'autore si trova davanti alla necessità di aggiustare sempre e di continuo le sue posizioni, rispetto alla sua visione del mondo, sfidando ancora una volta la difficoltà che comporta questo tipo di esercizio mentale.

Calvino è sempre attento al dibattito culturale del suo tempo e ai cambiamenti della società e del mondo. Assume sempre un atteggiamento di sfida al labirinto. Consapevole che una conoscenza totale del mondo non è possibile, Calvino si concentra sul dettaglio. Se il mondo è in continuo cambiamento, allora è meglio cercare di scoprire nuovi percorsi, attraverso i fenomeni più piccoli e magari insignificanti per gli altri, e riuscire in questo modo, laddove è fallito prima.

---

[94] A.Asor Rosa, Lezioni americane di Italo Calvino, in AA.VV.*Letteratura italiana, Le Opere*, direzione: Alberto Asor Rosa, Torino, Einaudi 1996, p.960.

Se cambia il centro d'interesse, non cambia il posto d'osservazione: è sempre un po' da lontano, un po' nascondendosi che Calvino è presente. Calvino sceglie ogni volta il distacco nel suo fronteggiare la realtà, non è mai, lo ripetiamo, una fuga della realtà. Il distacco è necessario per riuscire a quadrare nel modo più giusto del possibile la realtà. La conoscenza del mondo, della natura e della storia, corrisponde per Calvino, più che a un bisogno: è il suo modo intrinseco di fare letteratura.

Natura, Storia e Scienza sono gli elementi sempre presenti nella sua opera, ma in modo ancora più forte in *Palomar*.

In questo capitolo, il nostro compito è di cercare sotto quali aspetti si presenta la leggerezza, e soprattutto a quali fini è usata. Nel caso di *Palomar,* la leggerezza diventa una presa di posizione rispetto alla natura delle cose, la leggerezza è l'astrazione della mente rispetto al peso del corpo e della realtà. Ma l'astrazione della mente in questo tipo di conoscenza, non esclude la realtà. La mente di Calvino vola in leggerezza sopra le cose per poter meglio evidenziare i sottili meandri del mondo, e vederle dall'alto, come un uccello.

Come l'abbiamo visto i ventisette brevi capitoli sono distribuiti in tre sezioni che sono a loro volta divise in tre sottosezioni. Tutto il romanzo gira attorno ad un unico personaggio, a cui è assegnato il compito di osservare, indagare, descrivere il mondo che lo circonda. Là dove gli altri vedono il grande il macrocosmo, Palomar scorge il piccolo, il microscopico. Secondo lui conoscere il mondo significa scomporre questo mondo in un'infinità di elementi. Un pensiero che ci richiama alla mente quello che diceva Lucrezio: che il mondo poggia su entità piccolissime, che la conoscenza del mondo è anche dissoluzione della sua compattezza. Il signor Palomar non parla molto, preferisce riflettere, è tutto occhio e mente. Ha come problema maggiore il suo rapporto con gli altri: non riesce a comunicare.

La divisione del libro corrisponde ai diversi modi di Palomar di avvicinarsi al mondo. Per capire meglio come procede Palomar, Calvino ha collocato accanto all'indice una nota che spiega la spartizione dei testi. Con i numeri 1, 2 e 3, l'autore indica i diversi tipi di esperienza di Palomar:

- il numero 1 indica esperienze visive che si sviluppano in descrizione:

"Gli 1 corrispondono generalmente a un'esperienza visiva, che ha quasi sempre per oggetto forme della natura; il testo tende a configurarsi come una descrizione." [95]

- il numero 2 indica esperienze che riguardano non solo oggetti della natura, ma fenomeni umani come il linguaggio, e nei quali subentrano elementi antropologico-culturali:

"Nei 2 sono presenti elementi antropologici, culturali in senso lato, e l'esperienza coinvolge, oltre ai dati visivi, anche il linguaggio, i significati, i simboli. Il testo tende a svilupparsi in racconto."[96]

- Il numero 3 indica un tipo di riflessione trascendente meditativo sulle grandi problematiche umane: il tempo, il cosmo ecc.:

" I 3 rendono conto d'esperienze di tipo più speculativo, riguardanti il cosmo, il tempo, l'infinito, i rapporti tra l'io e il mondo, le dimensioni della mente. Dall'ambito della descrizione e del racconto si passa a quello della meditazione."[97]

Ogni testo del libro richiede una grande concentrazione e risponde alle due prime accezioni della leggerezza cioè:

-un alleggerimento del linguaggio

-la narrazione d'un ragionamento o d'un processo psicologico in cui agiscono elementi sottili e impercettibili, o qualunque descrizione che comporti un alto grado d'astrazione.

Ogni testo comprende, in varia misura, queste definizioni della leggerezza.

Questa divisione molto precisa rende più chiara la lettura, senza che ci sia una limitazione. Ma l'organizzazione di Calvino lascia sempre molto spazio all'interpretazione del lettore, soprattutto perché se le strade da percorrere sono varie anche le soluzioni possono rivelarsi diverse.

[95] I. Calvino, *Palomar*.op.cit, p.128.
[96] Ibid.
[97] Ibid.

Per quello che riguarda il piano del nostro capitolo seguiremo l'organizzazione dell'indice, la progressione dell'opera essendo necessaria alla comprensione dell'esito.

Vediamo adesso la prima sezione, ossia *Le vacanze di Palomar*

IV.3. Primo momento sperimentale: la descrizione.

Le vacanze di Palomar.

Il testo è basato su lunghi monologhi. Questa prima sezione è, come l'abbiamo detto, divisa in tre parti. Le tre prime esperienze visive si svolgono sulla spiaggia. Nel primo testo, *Lettura di un'onda*, viene chiaramente espresso sia l'atteggiamento di Palomar che il suo punto d'interesse. Così troviamo Palomar sulla riva del mare ed è intento a guardare un'onda: "Non sta contemplando, perché per la contemplazione ci vuole un temperamento adatto [...]. Infine non sono «le onde» che lui intende guardare, ma un'onda singola e basta: volendo evitare le sensazioni vaghe , egli si prefigge per ogni suo atto un oggetto limitato e preciso."[98]

Non è una contemplazione, perché il suo è un atteggiamento di scientifico che cerca di ragionare con una mente lucida e fredda. Non sono le onde che vuole guardare, ma un'onda singola, cercando di separarla dall'insieme. Compito però molto difficile perché non esiste una linea di demarcazione tra un'onda e l'altra. Bisogna tener conto dei fenomeni che formano quest'onda e dei fenomeni che ne derivano. Così il mondo non è fatto di elementi separati ma di un pulviscolo di elementi, tutti fra loro collegati da rapporti di interdipendenza. Da questi rapporti sempre diversi fra le cose nasce la diversità: come ogni onda è diversa ma anche sempre uguale a se stessa. Quello che cerca di registrare Palomar è ciò che di nuovo e particolare comporta l'onda. Dal momento che avrà registrato tutte le diversità nell'uniformità, potrà pretendere di conoscere l'onda in particolare, e tutte le onde in generale.

A questo punto interviene la voce narrante per aggiungere che uno dei problemi più gravi di Palomar è la sua difficoltà a comunicare, in un mondo ove tutto gli appare posto sotto il segno dello stress : "Uomo nervoso che vive in un mondo

[98] I.Calvino, op.cit., p.5.

frenetico e congestionato, il signor Palomar tende a ridurre le proprie relazioni col mondo esterno e [...] cerca quanto più può di tenere le sue sensazioni sotto controllo."[99] Si nota che Palomar non parla di "emozioni" ma proprio "sensazioni", che sono una modificazione che la coscienza avverte in sé come prodotta da stimoli esterni o interni sugli organi di senso, al contrario delle emozioni che agiscono sulla sfera emotiva, quindi non razionale.

Il testo procede così con l'attenta descrizione di come si forma l'onda, come arriva e si ritira in un movimento che l'occhio umano solo con molta fatica riesce a registrare. Quello che per noi è difficile registrare, diventa per Calvino l'occasione di un bellissimo esercizio stilistico: è sempre rilevante come l'autore congiunge leggerezza, esattezza e visibilità.

Sempre attento, Palomar comincia però a notare nuovi elementi che intercorrono nella formazione dell'onda, elementi che gli impediscono quindi di portare, senza perdere la sua calma, più avanti l'esperienza. Magari fosse possibile osservare le onde senza un intento conoscitivo, allora sì che sarebbe bello: "sarebbe per lui un esercizio molto rilassante e potrebbe salvarlo dalla nevrastenia, dall'infarto e dall'ulcera gastrica."[100]. Nevrastenia, infarto, ulcera, tutte malattie dovute in gran parte allo stress, e ad un ritmo di vita troppo frenetico. Quindi l'autore insiste su questo punto: oggi il mondo è diventato stressante, pesante ed è difficile sopravvivere senza un punto che trattenga l'interesse. In tutta l'opera è presente come sottofondo l'idea che la vita è diventata frenetica, che in realtà tutta l'energia è una falsa vitalità, è una corsa alla morte.

Nel quadrato che Palomar aveva delimitato per l'osservazione dell'onda tutto sta andando male: le immagini si mischiano, le onde si incrociano e il signor Palomar sta diventando sempre più nervoso. Ma deve riuscire a conservare le immagini nel loro insieme se vuole riuscire a passare alla tappa successiva: "estendere questa conoscenza all'intero universo."[101]. Questo togliere costituisce il metodo d'indagine del signor

[99] op.cit., p.6.
[100] op.cit., p.8.
[101] op.cit., p.9

Palomar: partire dall'osservazione per trovare leggi universali. La prima esperienza è un fallimento: Palomar lascia la spiaggia con le stesse incertezze, alle quali si aggiungono quelle dell'esperienza fallita.

Il suo camino è una continuità, ogni esperienza arriva per confermare la precedente, e ogni volta aumenta il senso di frustrazione e diminuisce il capitale di partenza:

> Stazione dopo stazione, il protagonista indugia in una disamina dei particolari, quindi tenta generalizzazioni, infine soggiace a un senso di frustrazione: ma il suo non è un perenne ricominciare da capo, poiché questi fallimenti si configurano come sottrazioni successive, sempre più gravi, da un già esiguo capitale di speranze [102]

Nel secondo racconto, *Il seno nudo*, all'esperienza visiva si affiancano pensieri e riflessioni sulla cultura e più particolarmente sulla questione della nudità. In questo testo, Palomar per non disturbare un giovane donna che prende il sole a seno nudo, si propone ogni volta di adottare un atteggiamento che sia il più possibile neutro, per non dar fastidio alla bagnante. Vedremo che secondo i vari atteggiamenti di Palomar, vengono fuori diverse realtà, tutte valide e coesistenti.

Scorgendo da lontano la donna, Palomar reagisce istintivamente, svolgendo lo sguardo da un'altra parte. Lo sguardo resta sospeso nell'aria, garantisce così " il suo civile rispetto per la frontiera invisibile che circonda le persone."[103]. Ma non guardare può essere interpretato come il desiderio di non voler vedere la nudità, e forse la bagnante crederà che Palomar è un retrogrado, che per falsa pudibonderia istituisce "una specie di reggipetto mentale sospeso tra i miei occhi e quel petto"[104]. In questo caso non guardare significa disprezzare, mentre Palomar considera questo seno come qualcosa di molto piacevole.

---

[102] C. Milanini, op.cit., p.173.
[103] I.Calvino, op.cit., p.11.
[104] ibid

Sempre pronto ad aggiustare le sue posizioni, Palomar decide di considerare il seno della bagnante come facendo parte di un tutto. Se guardo il seno così come guardo il paesaggio, pensa Palomar, allora diventa chiaro che il mio sguardo non comporta nessun giudizio; e lo sguardo di Palomar scorre con "equanime uniformità" sulle onde, sulle barche, sul lenzuolo, sul seno, sulla costa.

Soddisfatto, Palomar pensa di essere riuscito a considerare tutto sullo stesso piano nel modo che "il mio sguardo non pesasse più che lo sguardo di un gabbiano o d'un nasello."[105]. Uno sguardo d'uccello, quindi, che sfiora con leggerezza la superficie delle cose.

Ma l'irrequieto personaggio si rende conto che non si può ignorare quello che è l'essenza della femminilità, che un seno non è un elemento qualunque del paesaggio. Non sarà "insolenza" e testimonianza della "vecchia abitudine della supremazia maschilista"?

Bisogna allora far capire alla bagnante che la vista del suo seno suscita emozione, interesse, senza che lo sguardo diventasse troppo insistente: "Lo sguardo avanza fino a sfiorare la pelle tesa, si ritrae, [...] e per un momento si tiene a mezz'aria, descrivendo una curva che accompagna il rilievo del seno da una certa distanza, [...], per poi riprendere il suo corso come niente fosse stato."[106]

Ma nemmeno così Palomar è soddisfatto: si è messo nei panni del pudibondo sessuomaniaco, e perseverante nell'idea di far sentire alla bagnante, che il suo è un atteggiamento di incoraggiamento verso i progressi compiuti dalle mentalità di fronte al tabù della nudità, ritorna sui suoi passi.

Questa volta Palomar si sforzerà di apprezzare il seno e di "coinvolgerlo in uno slancio di benevolenza e gratitudine per il tutto".[107] Credendo di avere finalmente trovato la soluzione per tranquillizzare la bagnante (ma non è detto che la bagnante si è preoccupata di quello che pensa quel signor) , Palomar vede ad un tratto la bagnante

[105] op.cit., p.12.
[106] op.cit., p.13.
[107] ibid.

alzarsi, infastidita dal suo andirivieni e allontanarsi "come sfuggisse alle insistenze moleste d'un satiro."[108]

È "Il peso morto d'una tradizione di malcostume" la causa del fallimento di Palomar. Nel rapporto che si stabilisce tra le persone, subentrano i presupposti che ognuno di noi riceve dall'educazione. In questo modo diventa difficile comunicare con gli altri se abbiamo già idee precostruite, prima ancora di entrare in contatto con lui. Bisognerebbe fare *table rase* e ascoltare l'interlocutore con una mente aperta. Perciò fallisce l'esperienza di Palomar, che malgrado le sue intenzioni oneste, e semplicemente umane, non viene capito dagli altri. Vedremo che questa incomprensione si trova spesso anche negli altri racconti, spesso nei momenti nei quali Palomar si trova in società. Questo disgustoso episodio lascia a Palomar un gusto amaro in bocca.

Ma il racconto non cade nel patetico, un aspetto che Calvino ha sempre eliminato dalla sua scrittura, perché trova sempre il modo di alleggerire una situazione che potrebbe diventare troppo pesante. Oltre ad una scrittura molto limpida, si nota anche il tono un po' buffo col quale si raccontano le avventure di Palomar. È stato da sempre lo humour che ha permesso a Calvino di sdrammatizzare le situazioni le più patetiche. Ricordiamo, per esempio il personaggio di Marcovaldo.

È molto bello l'interesse che Palomar prova per gli altri. Malgrado la sua apparente solitudine, sembra essere una persona appassionata dal rapporto con gli altri. Purtroppo il mondo di oggi non permette alle intenzioni più giuste di essere apprezzate.

Il terzo testo che compone la serie di *Palomar sulla spiaggia* s'intitola *La spada del sol.* Palomar, "uomo tardivo" fa la sua nuotata al momento del tramonto, quando il sole che sta calando, lascia sul mare il suo riflesso abbagliante. Palomar chiama questo riflesso "la spada del sole". Dovunque nuota il signor Palomar, la spada si sposta con lui. Da questo fenomeno molto semplice nasce una serie di riflessione sul contrasto tra

[108] Op.cit., p.14.

apparenza e realtà, e una riflessione sul tempo, quello che c'era prima di lui e quello che sarà dopo di lui. Questo raggio di sole, nel quale Palomar nuota e che gli appare suo, produce in realtà lo stesso effetto su tutti i bagnanti, che stanno nuotando in questo momento. Non riesce quindi a determinare se quello che vede (la spada del sole e il buio) nasce dalla sua percezione o dall'esterno. Forse "tutto questo avviene non sul mare, non nel sole, -pensa il nuotatore Palomar,- ma dentro la mia testa, nei circuiti tra gli occhi e il cervello."[109] Ma se è così, è anche vero da un altro lato che la spada continua ad esistere fuori della mente di Palomar, che sta nuotando ancora in quella spada.

Il problema va sempre complicandosi e Palomar non prova più piacere a nuotare: ma deve rimanere finché la spada non sparisce. Mentre "l'io nuotante" di Palomar continua a nuotare, nasce nel suo io pensante la "sensazione che sei qui ma potresti non esserci, in un mondo che potrebbe non esserci ma c'è." Questione cruciale che Calvino aveva già affrontata nelle *Cosmicomiche*. A questo momento un motoscafo passa e lascia sul mare tracce di nafta, e Palomar pensa che questa traccia non lascia dubbi sulla sua realtà. È un segno tangibile della presenza dell'uomo, come lo sono anche i relitti lasciati dagli uomini: "barattoli, noccioli, preservativi, pesci morti, bottiglie di plastica, zoccoli rotti, siringhe, [...]. il signor Palomar d'improvviso si sente relitto tra i relitti, cadavere rotolato sulle spiagge-immondezzaio dei continenti-cimiteri."[110]. Scorge di nuovo la spada e pensa che spada e occhio esistono l'una per l'altro.

Non esiste nessuna risposta definitiva e Palomar, stanco, ma non sconfitto, esce dall'acqua e torna a casa.

Dai primi tre racconti abbiamo capito che Palomar è un uomo nervoso, solitario, curioso, con un'anima molto buona e che non si arrende mai. Ogni realtà è divisibile in molteplicità, ma non per questo la risposta appare più chiara.

Vediamo adesso quali sono i punti d'interesse di *Palomar in giardino*.

---

[109] Op.cit., p.16.
[110] Op.cit., p.19.

Nel primo racconto troviamo il signor Palomar che sta spiando due tartarughe nella stagione degli amori. In un saggio del 1969 intitolato *Definizioni di territori: l'erotico (Il sesso e il riso)*, Calvino aveva già affrontato il tema dell'eros e la sua rappresentazione in letteratura. Pensava che "La letteratura può [inventare] una comunicazione di segni sessuali sul piano linguistico più basso [...] o immaginando rapporti sessuali non antropomorfi (come ho tentato io, raccontando amori di molluschi o di organismi unicellulari)."[111]. Così gli amori delle tartarughe servono a Calvino di punto di riflessione sull'eros umano.

Palomar in un primo tempo dedica la sua osservazione allo svolgimento dei preliminari. Quando i due animali finalmente si accoppiano e rimangono fermi il signor Palomar non riesce ad immaginare il tipo di sensazioni che possono provare le due tartarughe. Sembrano essere "due macchine: due tartarughe programmate per accoppiarsi."[112]. Sorge allora l'idea che quello che l'uomo chiama l'eros non è in realtà che una specie di programma dei nostri corpi. Ma gli uomini, pensa il signor Palomar sono più condizionati da emozioni tattili e visuali, mentre le tartarughe non provano queste sensazioni. Per ciò si sviluppa in loro una vita emotiva interiore più intensa. "Forse l'eros delle tartarughe segue leggi spirituali assolute, mentre noi siamo prigionieri d'un macchinario che non sappiamo come funziona"[113] e per questa ricchezza di emozioni che non soggiacciono a fenomeni esteriori, magari questi animali hanno un eros più controllato. Mentre le leggi dell'uomo lo rendono troppo dipendente delle apparenze, e meno preoccupato della vita mentale. Ma anche a questo Palomar non sa rispondere, tutto resta sospeso nell'incertezza e nel dubbio.

Nel secondo racconto, *Il fischio del merlo,* Palomar ascolta il canto degli uccelli e riflette su quello che è il linguaggio, la comunicazione e la comprensione. Il canto degli uccelli forma attorno a Palomar "uno spazio acustico irregolare e discontinuo e spigoloso, ma in cui un equilibrio si stabilisce tra i vari suoni [...] tenuto insieme non dall'armonia ma dalla leggerezza e trasparenza."[114]

---

[111] Italo Calvino, *Saggi 1945-1985,* a cura di Mario Barenghi, Milano, Mondadori, 1995, v.I, p.265.
[112] *Palomar*, op.cit., p.22.
[113] Op.cit., p.23.
[114] op.cit., p.25.

Palomar rimpiange il fatto di non poter classificare gli uccelli secondo il loro canto, perché "al culto della precisione nomenclatoria e classificatoria, Palomar aveva preferito l'inseguimento [dell'] indefinibile. Ora egli farebbe la scelta opposta"[115]. A ritenere l'attenzione di Palomar è il canto del merlo, che più assomiglia al fischio umano. Si stabilisce un dialogo tra due merli: sicuramente una coppia. Palomar cerca di interpretare quello che può essere il senso di questi fischi ripetuti: saranno domanda e risposta oppure segnale di presenza. Ma pure i silenzi possono avere il loro significato. È possibile, però, che non riescono a capirsi, che sia in realtà "un dialogo tra sordi"? Per la prima volta, entra in scena, la signora Palomar, e dal suo dialogo con la moglie, Palomar tenta di ricavare gli elementi che contribuiscono alla loro reciproca comprensione. I coniugi si capiscono a mezza parola, così il linguaggio non è fatto solo di parole ma è una rete che ingloba anche i non detti. Il grado di intimità che esiste tra gli interlocutori facilita o blocca la comprensione.

Fischi dei merli e parole umane gli sembrano essere la stessa cosa: comunque il risultato è lo stesso. Allora possiamo anche fischiare invece di parlare, pensa Palomar. E "il fischio uguale dell'uomo e del merlo ecco gli appare come un ponte gettato sull'abisso."[116] Gettare ponti tra lui e l'universo è l'idea chiave di Palomar, stabilire collegamenti tra lui e gli altri. L'idea del ponte era già presente in *La spada del sole* quando Palomar pensava: "Nel mondo che si disfa, la cosa che lui vorrebbe salvare è la più fragile: quel ponte marino tra i suoi occhi e il sole calante."[117]

Nel terzo racconto, *Il prato infinito* il signor Palomar, attento a guardare un prato che circonda la sua casa si rende conto che il prato è fatto di fili d'erba tutti diversi e tutti uguali fra loro, e questi fili messi uno accanto all'altro costituiscono il prato. Tenta di classificare ogni erba facendone un elenco molto preciso: specie, numero, qualità. Una classificazione che non aiuta Palomar a non perdere il filo e basta un soffio di vento perché "volano i semi e i pollini, le relazioni tra gli insiemi si sconvolgono..."[118]. L'unica cosa che diventa chiara per Palomar è che il prato è un insieme di elementi, che sono riconoscibili non per la loro uniformità ma per la loro

[115] op.cit., p.26.
[116] op.cit., p.29-30.
[117] Op.cit., p.17.
[118] op.cit., p.34.

diversità.(come in *Lettura di un'onda*). Così il tutto può essere diviso all'infinito e finisce per essere un pulviscolo di elementi. La sua visione del prato si allarga all'universo: "Sta provando ad applicare all'universo tutto quello che ha pensato del prato."[119] Esiste una regola universale che guida la formazione dell'universo, oppure l'universo è frutto del caso? Ancora una domanda che rimane sospesa nel vuoto.

Pensiamo che la sezione seguente, *Palomar guarda il cielo*, è una delle parti più belle e più suggestive del libro, forse per questo bellissimo omaggio che rende Calvino alla luna in *Luna di pomeriggio*, o per gli sforzi compiuti da Palomar per stabilire un vero rapporto con lo spazio, i pianeti, le stelle.

Il primo testo ci appare come un omaggio, una poesia in prosa dedicata alla bellezza misteriosa e mutevole della luna. È di pomeriggio, quando l'esistenza della luna è ancora incerta, che dovremmo osservarla con più attenzione, pensa Palomar. Appare allora come "un'ombra biancastra", poi "come un'ostia trasparente, o una pastiglia mezzo dissolta". Ma è soprattutto "così fragile e pallida e sottile". Sul fondo del cielo, che cambia colore, i contorni della luna tendono a farsi più precisi. I mutamenti di colore del cielo: "l'azzurro del cielo ha virato successivamente verso il pervinca, verso il viola [...] poi verso il cenerognolo e il bigio" mettono in rilievo poco a poco il "biancore della luna". In queste ore la luna appare in tutte le forme che riveste durante il mese "luna piena o luna gobba". Cambia forma, ma si sposta anche nello spazio "verso ponente e verso l'alto. La luna è mutevole, inafferrabile: "a seguirla passo passo, non t'accorgi che impercettibilmente ti sta sfuggendo." Solo il movimento delle nuvole rende visibile questi spostamenti.

Quando il cielo è diventato tutto nero e che le stelle brillano, allora la luna appare in tutto il suo splendore, ed "è un gran specchio abbagliante che vola." Queste bellissime pagine si risentono di tutta l'ammirazione che Calvino a sempre avuto nei confronti della luna (ricordiamo che è citata nella leggerezza). Questo testo non sembra rimandare a nessuna problematica particolare: è semplicemente un omaggio. Il testo si chiude con un tocco di comico: "A questo punto, assicuratosi che la luna non ha più bisogno di lui, il signor Palomar torna a casa."

[119] ibid.

I due altri testi sono dedicati all'osservazione dei pianeti e delle stelle. È già noto l'interesse che Calvino ebbe sempre per tutto quello che riguarda lo spazio. Così in *L'occhio e i pianeti* e *La contemplazione delle stelle*, Palomar cerca di approfondire la sua conoscenza dello spazio.

Per l'osservazione dei pianeti, sceglie un periodo particolare "il mese d'aprile", durante il quale i tre pianeti, Marte, Saturno e Giove sono visibili anche per chi "è miope e astigmatico" come lui. I pianeti sono poeticamente, più che scientificamente descritti da Calvino. Così "Marte [...] si fa avanti imperioso col suo fulgore ostinato"[120]. L'uso degli aggettivi "imperioso" e "ostinato" sembrano conferire un carattere quasi umano al pianeta.

Saturno si caratterizza "dalla luce bianca e freddina"[121] conferendogli un carattere più misterioso e anonimo. Infine Giove "nel momento del suo massimo splendore, d'un giallo vigoroso che dà sul verde."[122]

Perché il suo sguardo sia più acuto, Palomar "forse perché porta lo stesso nome d'un famoso osservatorio, gode di qualche amicizia tra glia astronomi"[123], non fa fatica a procurarsi un telescopio, non molto potente, ma sufficiente e che "paragonato ai suoi occhiali, fa già una bella differenza."[124]: Calvino non perde mai l'occasione di fare sorridere il lettore, e ci fanno pensare che Palomar prende tutto quel poco di distanzia che basta a non cadere nel patetico.

Ormai provvisto di un telescopio, l'occhio di Palomar si fa più acuto e si protende verso la superficie del pianeta. A confermare questo rapporto particolare che Palomar tenta di stabilire con i pianeti, rapporto più a carattere umano che scientifico, è il modo col quale viene raccontato quello che si vede nel telescopio. Palomar sembra proiettare la sua mente, attraverso il telescopio, nello spazio, mentre l'occhio rimane dietro il telescopio. Così il pianeta Marte "si rivela più complesso di quanto non sembri ad occhio nudo: pare abbia tante cose da comunicare di cui si riesce a mettere a

[120] Op.cit., p.39.
[121] Ibid.
[122] Ibid.
[123] Ibid.
[124] Op.cit., p.40.

fuoco solo una piccola parte"[125]. Difficoltà dovuta forse al difficile carattere di Marte, o forse a quello di Palomar che "invano cerca di sfuggire alla soggettività rifugiandosi tra i corpi celesti."[126]. Palomar non riesce a vedere le cose se non in rapporto a se stesso, alla propria emotività, e questo gli crea difficoltà nelle sue analisi del mondo. Per questo si vedrà più avanti che Palomar tenderà verso una conoscenza dalla quale sarebbe esclusa la soggettività dell'io.

Con Saturno invece si stabilisce un rapporto emozionante, non solo per la bellezza di questo pianeta che rappresenta per Palomar "una forma che raggiunge il massimo di stranezza col massimo di semplicità e di regolarità e d'armonia, è un fatto che rallegra la vista e il pensiero."[127], ma forse perché Calvino si è sempre considerato un saturnino perché "si ritiene che il temperamento saturnino sia proprio degli artisti, dei poeti, dei cogitatori, [...] sono sempre stato anch'io un saturnino, qualsiasi maschera abbia cercato d'indossare."[128]. L'aspetto di Saturno è a tale punto armonioso che Palomar pensa che "gli antichi avrebbero creduto [vedendolo come gli appare adesso nel telescopio] d'aver spinto il loro sguardo nel cielo delle idee di Platone"[129]. Quest'armonia che colma la sensazione di disarmonia provocata dai pensieri eterocliti di Palomar.

Ma Palomar ha sempre paura che la realtà gli appaia condizionata dalle proprie emozioni, e che Saturno non sia così come lo vede. Per fortuna gli studi scientifici confermano che Saturno è proprio come lo vede Palomar.

Maestoso e "lussuoso" Giove, con "i suoi sfavillanti satelliti, ora in vista tutti e quattro lungo una linea obliqua, come uno scettro splendente di gioielli".[130] Giove, signore del cielo, dal potere supremo. Palomar preferisce un'immaginazione che sia diretta e istantanea come lo sguardo perché teme che la sua immaginazione condizionata dal "sapere libresco", gli impedisca di vedere la realtà. Nella mente bisogna salvaguardare la prima impressione, colta dallo sguardo, per non essere

---

[125] Ibid.
[126] Ibid.
[127] Op.cit., p.41.
[128] Italo Calvino, *Lezioni americane, Sei proposte per il prossimo millenio,* 9°edizione,Verona, Mondadori,1998, p.59.
[129] *Palomar*, op.cit., p.41.
[130] Op.cit., p.42.

sottomessi a una rielaborazione legata alla propria cultura; cioè, mettere da parte la soggettività.

Quando la notte dopo, Palomar guarda i pianeti ad occhio nudo, cerca di far coincidere l'immagine dettagliata del pianeta con "quella minuscola macchia di luce che perfora il cielo."[131], pensando che così si realizza una vera conoscenza: cioè un'associazione tra quello che appare in superficie e quello che è in realtà.

Una conoscenza dello spazio non può essere totale senza una conoscenza delle stelle, o per riprendere il titolo senza *La contemplazione delle stelle*. Quando la notte è abbastanza chiara, Palomar sceglie un posto adatto, una spiaggia solitaria, per esempio, porta con se una mappa astronomica e allora incomincia il confronto tra mappa e cielo. Questa operazione richiede molta pazienza, per riaggiustare le carte (ce ne sono in realtà quattro) gli occhiali, la luce e così via: "levare e mettere gli occhiali, accendere e spegnere la lampadina, dispiegare e ripiegare la mappa grande, perdere e ritrovare i punti di riferimento" [132]. Oltre a questi piccoli disturbi, Palomar trova difficoltà nel far coincidere mappa e stelle. Per riconoscere una stella bisogna chiamarla col suo nome e vedere se lei risponde perché il nome "dà alla stella una necessità e un'evidenza che prima non aveva"[133]. Sembra che si stabilisca con le stelle, un rapporto di amicizia, come già per i pianeti. Ma le stelle non parlano a Palomar "Questa osservazione delle stelle trasmette un sapere instabile e contraddittorio, [...] tutto il contrario di quello che sapevano trarne gli antichi."[134] L'uomo moderno ha perso i segreti che permettevano agli antichi di leggere il destino nelle stelle, rimpiange Palomar. Perplesso, il signor Palomar decide tuttavia di continuare le sue investigazioni spaziali. Ma a un certo punto "Palomar sente un sussurro. Si guarda intorno: a pochi passi da lui si è formata una piccola folla che sta sorvegliando le sue mosse come le convulsioni d'un demente."[135] La sua ricerca, la sua perplessità, la sua buona volontà sono sempre percepite dagli altri come pazzie. Appare allora l'immagine di un uomo che, uguale in questo a tutti i grandi precursori, furono degli

[131] Op.cit., p.43.
[132] Op.cit., p.46.
[133] Op.cit., p.47.
[134] Op.cit., p.48.
[135] Op.cit., p.49.

incompresi. Basta ricordare Galileo. L'atteggiamento di Palomar è quello di un uomo che rifiuta una conoscenza approssimativa. Per ciò, non può essere attaccato alle cose materiali, che costituiscono un peso per colui che vuole raggiungere la saggezza. In realtà, pochi di noi, oggi hanno lo spirito abbastanza libero per poter dedicarsi a cogliere quello che gli altri non capiscono, per poter capire il linguaggio delle cose mute. È a questa libertà che aspira Palomar, mediante "la sua gravità che contiene il segreto della leggerezza, mentre quella che molti credono essere la vitalità dei tempi, rumorosa, aggressiva, scalpitante e rombante, appartiene al regno della morte, come un cimitero d'automobili arrugginite."[136]

Si chiude il primo capitolo di Palomar, senza che il nostro eroe sia riuscito ad avere certezze o a trovare risposte. Ma non per questo si sente scoraggiato, come lo vedremo ora nel secondo capitolo.

IV.4 Secondo momento sperimentale: riflessioni antropologico-culturali. Palomar in città

La prima sezione è intitolata *Palomar sul terrazzo*. Il tema è evidentemente la città e tutti i fenomeni ad essa legati, ma si tratta anche del rapporto di Palomar con gli altri.

Nel primo testo Palomar è a Roma, dove ci spiega che possiede una casa con un terrazzo. Da questo terrazzo osserva l'alto e il basso della città. L'aria inquinata dai piccioni, questa "progenie degenerata e sozza e infetta [che] opprimono il già libero e vario regno dell'aria"[137], che hanno preso il posto delle colombe. Nelle profondità della città, i topi assumono lo stesso ruolo che i piccioni nell'aria. Questi animali, rappresentano per Palomar, tutto quello che c'è di corrotto e viziato nella città. La città si lascia fare "senza opporre più resistenza che altra volta alle invasioni

---

[136] I. Calvino, *Lezioni americane*, op.cit., p.17.
[137] *Palomar*, op.cit., p.53.

dei barbari, come vi riconoscesse non l'assalto di nemici esterni ma gli impulsi più oscuri e congeniti della propria essenza interiore."[138]

Ma in mezzo a questo inferno, bisogna dare spazio a quello che non è inferno, e farlo durare. Questo piccolo Eden conservato dalla famiglia Palomar è, appunto, il terrazzo. In questo luogo sospeso tra aria e terra, ma facendo più parte del regno dell'aria, Palomar dà la caccia ai piccioni, ma accoglie con simpatia gli altri uccelli, e cerca soprattutto di ragionare come un uccello e di vedere quello che vedono dall'alto. Qualche volta si posano sul terrazzo, corvi, passeri, oppure un merlo, o un pettirosso, e passano nel cielo gli uccelli migratori, e quando arriva la primavera, le rondine e i balestrucci. Stimolato dagli uccelli, il signor Palomar "Cerca di pensare il mondo com'è visto dai volatili"[139]. Da questa prospettiva, Palomar si rende conto, che non si può sospettare che esiste un altro livello che quello della superficie. La città non rivela tutti i suoi segreti a chi la guarda solo dall'alto. E Palomar pensa che la forma vera della città è in questo sali e scendi di tetti,[...], [di terrazzi, di torri,] di cupole che tondeggiano sul cielo in ogni direzione e a ogni distanza come a confermare l'essenza femminile, giunonica della città"[140]. Dall'alto non si vede il suolo, così come dal basso non si può immaginare tutto quella parte aerea della città, già tanto ricca e variegata da fornirci una quantità straordinaria di informazioni. Così ragiona l'uccello Palomar e giunge alla conclusione che se in un primo momento bisogna conoscere la superficie delle cose, in un secondo momento è giusto interessarsi a quello che c'è sotto alla superficie. Ma come procedere se "la superficie delle cose è inesauribile."[141], conclude perplesso Palomar. Vediamo se attraverso altre riflessioni, il signor Palomar saprà rispondere.

In *La pancia del geco*, il signor Palomar ha la fortuna di poter osservare un geco, che attratto dalla luce di una lampadina, si sposta dalle foglie dove abita, sul vetro di una finestra, e così si vede non di schiena, ma di pancia. Ogni sera i coniugi Palomar spengono la televisione e si dedicano all'osservazione del geco che "rappresenta la concentrazione immobile e l'aspetto nascosto, il rovescio di ciò che si

---

[138] ibid.
[139] Op.cit., p.55.
[140] Op.cit., p.56.
[141] Op.cit., p.57.

mostra alla vista."[142]. Guardato da questa prospettiva, si rivela tutta la precisione delle zampe, che sembrano poter svolgere altre attività, più umane. Tutto il geco è fatto in modo perfetto, al punto che Palomar si chiede se non è uno spreco, "viste le operazioni limitate che compie". Ma i moti della natura sono così, inspiegabili, e forse la finalità del geco è proprio quella di inghiottire mosche e moscerini.

Dal suo posto d'osservazione Palomar vede tutto il percorso che compie l'insetto all'interno della pancia del geco, afferrato dalla lingua "fulminea e duttile e prensile, priva di forma e capace d'assumere ogni forma"[143]. Se come la pancia del geco, tutta la materia fosse trasparente, allora tutto "apparirebbe non come un aleggiare di veli impalpabili ma come un inferno di stritolamenti e ingerimenti."[144]. Con questo, Calvino vuole certamente dire che quello che c'è dentro di noi è ben nascosto dietro l'apparenza esteriore, dietro le maschere che ognuno di noi indossa.

Soddisfatto dalla sua esistenza e riducendo gli sforzi al minimo, il geco rappresenta tutto il contrario di Palomar che ha sempre tentato di superare i propri limiti. Il geco, mai sazio, continua ad ingoiare tutto ciò che gli capita, e Palomar continua ad osservarlo. "Non c'è tregua su cui si possa contare. Anche a riaccendere la televisione, non si fa che estendere la contemplazione dei massacri."[145]. Il tono di questo racconto ci è apparso più patetico, e rimaniamo, insieme a Palomar, molto incerti su quello che ci offre il mondo di oggi. Chi sa come avrebbe reagito Calvino, a quello che sta succedendo in questo XXI secolo? Avrebbe sicuramente espresso palesemente e con grande perspicacia la sua disillusione.

Alla fine dell'autunno, Palomar sempre a Roma, osserva dal terrazzo, *L'invasione degli storni.* Non si sanno molte cose su questi uccelli: né dove vanno durante il giorno, né perché si fermano a lungo nella città, prima di raggiungere le regioni più calde dell'Africa. Senza certezze, Palomar decide che la cosa più giusta è di "limitarsi a guardare, a fissare nei minimi dettagli il poco che riesce a vedere, tenendosi alle idee immediate che gli suggerisce ciò che vede."[146](ciò che già riteneva

[142] Op.cit., p.60.
[143] Op.cit., p.61.
[144] ibid.
[145] Op.cit., p.62.
[146] Op.cit., p.63.

giusto fare, osservando i pianeti, per non essere influenzato da idee precostruite). Gli uccelli da lontano sembrano formare un'unità compatta, ma quando si avvicinano ci s'accorge che l'unità si disfa in un pulviscolo d'ali che battono, "presenze rapidissime e leggere."[147]. la presenza di questi uccelli ricorda all'uomo il ciclo rassicurante delle stagioni, ma può anche far sorgere sgomento, perché il loro volo può anche essere un segno di catastrofe, per i più pessimisti.

La distanza tra gli uccelli dello stormo è illusoria: appare regolare, mentre è traditrice e dove "la compattezza dello stormo pare stia per oscurare il cielo ecco che tra pennuto e pennuto si spalancano voragini di vuoto."[148]. Non possiamo che rimanere meravigliati dalla precisione con la quale Calvino riesce sempre a descrivere, quello che c'è di più mutevole e di più inafferrabile.

Seguire i movimenti illusori dello stormo porta il signor Palomar a sentirsi preso dalla vertigine, e quando sembra che i volatili si avvicinano "in realtà stanno fuggendo via in tutte le direzioni, come se lui si trovasse al centro d'un esplosione."[149]. Ma i movimenti sono così rapidi e numerosi, e le osservazioni così disordinate che Palomar pensa che elencandoli per telefono ad amici (che sono menzionati per la prima volta) riuscirà a riordinarli nella sua mente. Telefonate breve però, per non perdere qualche elemento nuovo e decisivo. Quando al calare del sole, il buio avvolge la città, il volo degli storni si confonde con quello "degli stolidi scacazzanti piccioni cittadini.". Ancora quest'immagine negativa dei piccioni, che segna la fine del racconto.

Nella sezione *Palomar fa la spesa,* il protagonista si trova ormai a Parigi. Questa sezione è dedicata al rapporto che si stabilisce tra l'uomo e il cibo, un rapporto fisico, dove subentra l'eros di Palomar.

In *Un chilo e mezzo di grasso d'oca*, Palomar aspetta di essere servito, in una *charcuterie* parigina. Mentre fa la coda, il signor Palomar riflette su quello che rappresenta per lui questo tipo di cibo, diverso dalla propria cultura. Estraneo a questa cultura francese del *cassoulet,* egli si sente però irresistibilmente attratto dal grasso

---

[147] Op.cit., p.64.
[148] Op.cit., p.65.
[149] ibid.

d’oca, componente essenziale di diversi cibi francesi. La sua attrazione si rivela non gustativa ma erotica. Improvvisamente, dal flacone di vetro nel quale è presentato il grasso d’oca, sorge un’immagine femminile: “da una montagna di grasso d’oca affiora una figura femminile, si spalma di bianco la pelle rosa, e già lui immagina se stesso facendosi largo verso di lei tra quelle dense valanghe e abbracciarla e affondare con lei.”[150]

Palomar riprende subito il controllo dei suoi pensieri e caccia via questo pensiero incongruo. Incongruo anche per il lettore, abituato a più padronanza di sé da parte del protagonista, ma, ci spiega Claudio Milanini:

> a suggerire quanto sia intenso lo smarrimento provato da Palomar, quanto sia insidioso il richiamo dell’abisso, bastano una concatenazione metaforica differita («montagna...valanghe») e un gerundio sintatticamente malizioso, collocato a bella posta fra il soggetto delle due infinitive («immagina *se stesso*») e la congiunzione che inaspettatamente introduce la prima di queste ultime («*e* abbracciarla *e* affondare con lei»).[151]

Subito dopo, torna ad interessarsi ai prodotti del negozio, opere d’arte della cultura culinaria. Prodotti colorati, unici, nei loro vestiti da festa. All’universo variegato dei cibi, si contrappone l’universo grigio e opaco dei clienti e delle commesse, che non sembrano apprezzare come si deve il valore di questi raffinatissimi cibi. È solo l’avidità a spingere la gente all’acquisto, avidità del possesso. Palomar vorrebbe che “i pâté d’anatra e di lepre” riconoscessero in lui l’unica persona degna di apprezzare le loro bellezze. Secondo Palomar, il consumo di questi cibi, quasi sacri, si deve meritare. Però non succede nulla: niente richiamo particolare dei pâté per Palomar. Forse è lui che sta sbagliando, forse è lui il profano, forse questi cibi meglio apprezzarli così come si offrono, senza quest’ansia classificatoria, che col tempo potrebbe guastare la naturalezza dei suoi rapporti col mondo. A questo punto diciamo che la leggerezza di Palomar, non esclude che a volte ci si rischia di cadere nella

[150] *Palomar*, op.cit., p.70.
[151] Claudio Milanini, op.cit., p.183.

pesantezza. Vedremo, più avanti che Palomar saprà rendersi conto dei suoi errori, cercando di risistemare il suo rapporto col mondo e col proprio io.

Nel racconto seguente, Palomar sempre a Parigi, è questa volta in un negozio di formaggi. La situazione è pressoché la stessa che nella *charcuterie*. Questo negozio offre al cliente una tale molteplicità di formaggi, che si presenta a Palomar come " un museo" e come "un dizionario". Anche con i formaggi piacerebbe a Palomar stabilire un rapporto fisico che consiste nell'essere scelto da un formaggio in particolare. I formaggi " sembrano offrirsi come sui divani d'un bordello.". Come sempre Palomar tenta di stabilire un elenco preciso delle varietà di formaggi. Ma la vera conoscenza è nella conoscenza dei sapori, che creano una memoria gustativa, più efficace per creare una lista di preferenze ed esclusioni. Dietro ad ogni formaggio, si nasconde un pezzo di civiltà, cioè l'ambiente nel quale è stato creato. Comunque un po' di nomenclatura ci vuole, pensa Palomar, e intraprende di notare su un taccuino le caratteristiche fisiche di ogni formaggio. Ma la sua ricerca viene ancora vista dagli altri come una stranezza "e scuotono il capo con l'aria tra ironica e spazientita con cui gli abitanti delle grandi città considerano il numero sempre crescente dei deboli di mente in giro per le strade."[152]. Due elementi importanti in questa frase: la reazione della gente di fronte al diverso, e l'osservazione di Calvino sull'aumento dei deboli di mente (per non dire pazzi) nelle grandi città. Due osservazioni che rientrano nella problematica della comunicazione, della paura di quello che è diverso da noi e che non rientra negli schemi della società (schemi variabili secondo il tipo di società), e il fatto che la vita frenetica di oggi, rende le persone sempre più fragili. E fra quelli che non sopportano questa corsa, molti di loro diventano pazzi. La città moderna è per Calvino, il luogo da dove provengono molti mali della nostra società (su questo si vedrà più avanti *Il modello dei modelli*.)

Il tema di *Il marmo e il sangue* è sempre quello del rapporto che esiste tra il cibo e l'uomo, ossia tra cultura e natura. Anche, e soprattutto, il consumo della carne è legata, già da secoli, a riti pagani o religiosi, che hanno condizionato il consumo della carne. Palomar elenca tutti i tipi di carne che si possono trovare dal macellaio dal

[152] op.cit., p.76.

“rosso vivo del bue” al “rosso cupo del maiale”. Nel rapporto di interdipendenza che esiste tra l’uomo e l’animale, ma soprattutto con il bue, si è stabilito una specie di equilibrio “sia pur asimmetrico (è vero che l’uomo provvede a nutrire il bue, ma non è tenuto a darglisi in pasto)”[153]. Questo equilibrio, seppure precario, ha permesso alla civiltà umana di svilupparsi, imponendosi sempre più sul regno animale. Palomar prova nello stesso tempo un sentimento di pietà per la carcassa del bue, riconoscendo in essa “la persona del proprio fratello squartato”[154], ma anche sa di essere condizionato dalla propria tradizione. Molto bella è l’ultima frase del racconto: “lo stato d’anima di Palomar [...] è insieme di gioia trattenuta e di timore, di desiderio e di rispetto, di preoccupazione egoistica e di compassione universale, lo stato d’animo che forse altri esprimono nella preghiera.”[155]. Questa compassione universale che era quella espressa da Cyrano de Bergerac quando parlava di parità fra cavolo e uomo.

La terza sezione del secondo capitolo riguarda le osservazioni di Palomar sugli animali e su quello che rappresentano rispetto all’uomo, cioè si tratta sempre del rapporto natura-cultura.

In *La corsa delle giraffe*, Palomar in visita allo zoo di Vincennes, s’interessa particolarmente al recinto delle giraffe. Ogni volta che si sente attratto irresistibilmente verso qualcosa, non sa veramente spiegare perché; ma almeno tenta una spiegazione razionale. Osservando questi animali, Palomar nota in un primo momento la disarmonia dei loro movimenti, dovuta allo squilibrio che esiste tra zampe anteriori e posteriori, soprattutto quando corrono. “La giraffa sembra un meccanismo costruito mettendo insieme pezzi provenienti da macchine eterogenee, ma che pur tuttavia funziona perfettamente.”[156] (il geco invece era considerato da Palomar come una macchina elaborata e quasi perfetta). Nella disarmonia dei movimenti scoordinati delle giraffe, Palomar sembra scorgere una corrispondenza ai movimenti scoordinati della sua mente. Ben presto s’accorge che da disarmonia nasce un’armonia particolare, insospettabile. Come ha scoperto armonia nei movimenti delle giraffe, così Palomar

[153] Op.cit., p.78.
[154] Op.cit., p.79.
[155] Ibid.
[156] Op.cit., pp.81-82.

cerca di scoprire quale sia l'armonia segreta che guida il mondo. Qualcosa che alcuni chiamano caso o destino o volontà divina.

Nel racconto *Il gorilla albino*, che è considerato da Claudio Milanini come "uno dei più toccanti e suggestivi capitoli"[157], Palomar nello zoo di Barcelona, osserva un gorilla. L'immagine del gorilla albino è quella dell'uomo in carcere. Ma Calvino che afferma di non poter parlare di esperienze che non avrebbe vissuto direttamente, preferisce usare immagini nudi di significato, per non usare simboli già appesantiti da troppi significati: "Calvino mirava insomma a raggiungere un effetto di «sospensione» fenomenologica attraverso una doppia estraniazione: propria, prima che del lettore."[158], dice Milanini.

Palomar ci dà dell'animale una descrizione che risveglia sentimenti di compassione per quell'essere che non ha scelto la sua condizione :

> Quel viso dalle fattezze enormi, da gigante triste, ogni tanto si volta verso la folla dei visitatori oltre il vetro, a meno d'un metro da lui; un lento sguardo che esprime tutta la rassegnazione a essere come si è, unico esemplare al mondo d'una forma non scelta, non amata, tutta la fatica di portarsi addosso la propria singolarità, tutta la pena d'occupare lo spazio e il tempo con la propria presenza così ingombrante e vistosa.[159]

Sentimento di compassione ma anche di ira, perché gli uomini sono fatti in questo modo che la diversità è sempre percepita come una tara. Sarebbe ora imparare ad essere più tolleranti, più liberi di spirito. Solo così, forse, dalla diversità non scaturirono più guerre e conflitti. L'intolleranza è forse il peggio difetto dell'uomo.

Il così detto giardino dei gorilla sembra un cortile di prigione. La femmina gorilla è nera, come lo è anche il piccolo che tiene in braccia, "il biancore del pelo non si eredita" pensa Palomar. Nella sua solitudine il gorilla albino stringe un copertone di pneumatico d'auto; non lo abbandona mai. Cosa rappresenta quest'oggetto, si chiede Palomar, "Un giocattolo? Un feticcio?". Il gorilla sembra investire in questo oggetto

[157] C. Milani, op.cit., p.177.
[158] ivi, p.179.
[159] Palomar, op.cit., p.83.

tutta la sua angoscia di essere diverso. Così l'uomo cerca una via d'uscita dal labirinto della vita, tentativo che si traduce nell' "investire se stesso nelle cose, il riconoscersi nei segni, il trasformare il mondo in un insieme di simboli; quasi un primo albeggiare della cultura nella lunga notte biologica."[160]. Malgrado la distanza che Calvino stabilisce tra sé e i suoi scritti, si riconosce subito in queste parole. Questo copertone nudo di significati è in grado, meglio di qualsiasi altra cosa, di ricevere tutti i significati che gli si vogliono attribuire.

Palomar continua a pensare al gorilla, ma se prova a parlarne con gli altri, nessuno lo ascolta, perché nessuno lo capisce. Ormai Palomar rigira nella mente l'immagine del gorilla albino: e tutti abbiamo un copertone d'auto tra le mani nel quale cerchiamo di trovare il senso che le parole non ci danno.

Nell'ultimo racconto della sezione, *L'ordine degli squamati,* Palomar va ogni tanto al *Jardin des Plantes* di Parigi, perché s'interessa agli iguani. Un richiamo che non si spiega ma che sicuramente avrà una giustificazione, come le altre volte, quando si sentì irresistibilmente attratto dal grasso d'oca o dalle giraffe, per esempio. In realtà, Palomar sente intuitivamente che esiste un legame tra il punto del suo interesse particolare e quell'armonia che ricerca.

Come il gorilla albino, l'*Iguana iguana* ha uno sguardo triste, che sembra nascondere una natura più normale di quanto rivela la sua strana apparenza fisica. È vero che sembra più appartenere ai tempi preistorici, di quando l'uomo non c'era ancora. Palomar introduce la sua riflessione con una descrizione fisica dei rettili. Sembra, che nel loro caso, la natura abbia usato di tutta la sua immaginazione, per far emergere dal caos le forme più incredibili. Da questa logica segreta nasce la vita, e forse "in questo numero finito di modi d'essere [...] consiste l'ordine, l'unico ordine riconoscibile al mondo."[161]

Se la sala delle iguane "rispecchia l'ordine del mondo" significa che la logica che fa girare l'universo, corrisponde ad una logica fuori degli schemi mentali umani, ed è per ciò "la manifestazione esteriore del segreto della natura delle cose". Questo campionario di vita fuori dal regno umano, è "tenuto in vita artificialmente", in

[160] ivi.,p.85.
[161] Ivi., p.89.

condizioni climatiche ben precise, e sembra essere “un prodotto dell’immaginazione [...] un’argomentazione paradossale intesa a dimostrare che il solo mondo vero è il nostro...”[162]. Ma sembra che questi pensieri fanno cadere Palomar in un profondo malessere e si affretta ad uscire dal padiglione dei rettili. Prima di ritrovarsi all’aperto deve passare nella sala dei coccodrilli dove si sente di nuovo ripreso dall’angoscia di fronte a questi animali che sembrano vivere in un tempo fuori dal tempo umano. È vero che i coccodrilli sono sulla terra già da secoli, tempi dai quali l’uomo non ha nessuna esperienza diretta, a parte quello che sappiamo attraverso la scienza.

Per Palomar è insopportabile quest’idea di una conoscenza che gli fugge, che resista alla sua *quête*. Passiamo adesso all’ultima parte del libro, nella quale, più che mai Palomar si rimette in questione e si concentra su una conoscenza di se stesso.

IV.5 Terzo e ultimo momento sperimentale: la meditazione.
I silenzi di Palomar.

Nella prima sezione, *I viaggi di Palomar*, si raccontano tre esperienze di viaggi: il primo a Kyoto in Giappone, il secondo in Messico e il terzo in un paese d’Oriente.

Palomar, sempre fiducioso, continua la sua ricerca, concentrandosi più su se stesso nel tentativo di migliorare il suo rapporto con gli altri e con l’universo.

In *L’aiola di sabbia*, Palomar visita a Kyoto un famoso monumento della cultura giapponese: il tempio Ryoanji. Nel giardino di questo tempio sono disposte rocce e sabbia. Questo giardino è “l’immagine tipica della contemplazione dell’assoluto da raggiungersi coi mezzi più semplici e senza il ricorso a concetti esprimibili con parole, secondo l’insegnamento dei monaci Zen”[163]. Totalmente disposto a provare questo esercizio mentale, Palomar cerca di concentrare la sua attenzione sulle rocce e sulla sabbia e raggiungere quello stato di benessere dell’Io descritto nel volantino dato a tutti i turisti. La difficoltà consiste nel riuscire a concentrarsi in mezzo alla folla di visitatori del tempio. Bisognerebbe godere della solitudine e del silenzio per concentrarsi, ma non è possibile. Però Palomar non si

[162] Ivi.p.89.
[163] ibid., p.93.

arrende a rimpiangere il “paradiso perduto per il dilagare della società di massa”. È più difficile cercare di cogliere quello che il giardino gli può dare anche in mezzo alla gente “sporgendo il proprio collo tra altri colli.”. Palomar deve essere in grado di fare astrazione del rumore che lo circonda, per elevare la sua mente al punto nel quale l’Io si dissolve e diventa solo sguardo :

> Cosa vede? Vede la specie umana nell’era dei grandi numeri che s’estende in una folla livellata ma pur sempre fatta d’invidualità distinte come questo mare di granelli di sabbia che sommerge la superficie del mondo...Vede il mondo ciononostante continuare a mostrare i dorsi di macigno della sua natura indifferente al destino dell’umanità, la sua dura sostanza irriducibile all’assimilazione umana...[...]. E tra umanità-sabbia e mondo-scoglio s’istituisce un’armonia possibile come tra due armonie non omogenee: quella del non umano in equilibrio di forze che sembra non risponda a nessun disegno; quello delle strutture umane che aspira a una razionalità di composizione geometrica o musicale, mai definitiva...[164]

Come già si era capito da altri racconti, la natura sembra avere delle regole interne che non corrispondono a nessuna logica umana; mentre la mente umana cerca sempre di rassicurarsi di fronte a questa natura bizzarra, inventando la razionalità geometrica. Ma i modelli possono dissolversi e lasciare l’uomo ancora più perplesso, come vedremo nel racconto *Il modello dei modelli.* Per ora continuiamo a seguire Palomar nei suoi viaggi.

In *Serpenti e teschi*, Palomar si trova ad affrontare il problema dell’interpretazione. Palomar visita le rovine di Tula, antica capitale dei Toltechi, accompagnato da un amico dotto, conoscitore delle civiltà preispaniche. Sempre più disposto alla perplessità che a qualsiasi certezza, Palomar presta più attenzione ai commenti di un maestro che accompagna i suoi allievi in visita al tempio, e che invece di dare loro una spiegazione a proposito di quello che vedono, ripete continuamente “Non si sa cosa vuol dire” lasciando il campo a più interpretazioni. Perché bisogna dire che i bassorilievi di questo tempio sono come “un rebus da decifrare”. Palomar

[164] ibid., pp.95-96.

oscilla tra due atteggiamenti mentali: interpretare e non interpretare. Forse l'atteggiamento del maestro è quello più onesto, pensa Palomar, perché tutte quelle pietre appartengono ad una civiltà scomparsa, che tiene segreto il senso della sua arte. In questo caso "il rifiuto di comprendere più di quello che queste pietre ci mostrano è forse il solo modo possibile per dimostrare rispetto del loro segreto"[165]. Come l'immagine del serpente che tiene in bocca un teschio simbolo della continuità tra la vita e la morte, così "ogni traduzione richiede un'altra traduzione e così via.". Ma per Palomar prevale l'interpretazione, "sa che non potrebbe mai soffocare in sé il bisogno di tradurre, di passare da un linguaggio all'altro, da figure concrete a parole astratte, da simboli astratti a esperienze concrete, [...]. Non interpretare è impossibile, come è impossibile trattenersi dal pensare."[166]. Queste parole tradiscono Calvino: la sua presenza si rivela questa volta molto chiara, dietro a Palomar.

Nell'ultimo viaggio di questa serie, *La pantofola spaiata*, Palomar visita un paese d'Oriente. Al bazar, compra un paio di pantofole. Di ritorno a casa s'accorge che una pantofola, troppo grande, gli cade dal piede. Palomar si convince che un altro uomo, in Oriente, si è ritrovato anche lui con pantofole spaiate. Lo immagina zoppicare faticosamente nel deserto, e si rende conto che se quest'uomo esiste, il legame che esiste tra loro è più forte e più concreto di quello che si crea abitualmente tra gli uomini. Per solidarietà, Palomar continua a zoppicare anche lui, colla sua pantofola troppo grande: "Palomar, ombra asimmetrica, riesce a tranquillizzarsi solo quando immagina un'altra ombra, asimmetrica che possa combaciare con la sua."[167].

Nel negozio del vecchio mercante, resterà sempre una pantofola solitaria. Ma forse un altro cliente per distrazione ripeterà il suo errore, anche se secoli possono passare prima che questo avvenga. Così "ogni processo di disgregazione è irreversibile, ma gli effetti vengono nascosti e ritardati dal pulviscolo dei grandi numeri che contiene possibilità praticamente illimitate di nuove simmetrie, combinazioni, appaiamenti."[168]. Ma il pensiero che il mercante abbia commesso questo

---

[165] ibid., p.99.
[166] ibid., p.100.
[167] M. Califano Bresciani, *Uno spazio senza miti,Scienza e letteratura, quatro saggi su Italo Calvino*, Firenze, Le Lettere, 1993, p.66.
[168] *Palomar*, op. cit., p.102.

errore per ristabilire un ordine turbato, sembra rassicurare Palomar. Come sempre cerca di capire dove si trova l'ordine in tutto ciò che appare come disordinato. E ormai gli pare che l'altro uomo, zoppicava in un altro secolo, gli sembra che questa pantofola sia come un ponte che attraversa il tempo. L'ultimo paragrafo del racconto è bellissimo e l'immagine del signor Palomar che continua a zoppicare per solidarietà con la sua ombra appare nello stesso tempo emozionante e divertente. Emozionante perché Palomar è sempre generoso nei suoi rapporti verso gli altri, anche se non viene mai capito. Divertente per il modo nel quale Calvino racconta la storia; un tono serio venato di comico che permette, come abbiamo detto, un alleggerimento della situazione e della riflessione per non cadere nel patetico.

Vediamo adesso gli altri racconti, della serie *Palomar in società*.

Nel racconto *Del mordersi la lingua*, Palomar dimostra più che mai di essere esitante e insicuro. Da un altro lato, Palomar fa prova di riflessione, rispetto alla società. Vediamo perché:

> In un'epoca e in un paese in cui tutti si fanno in quattro per proclamare opinioni e giudizi, il signor Palomar ha preso l'abitudine di mordersi la lingua tre volte prima di fare qualsiasi affermazione. Se al terzo morso di lingua è ancora convinto della cosa che stava per dire, la dice; se no sta zitto. Di fatto, passa settimane e mesi interi in silenzio.[169]

È vero che il nostro secolo ha visto nascere le democrazie, che lasciano un grande spazio per l'espressione delle proprie idee. Ci ritroviamo sempre più sommersi da un flusso ininterrotto di informazioni e di parole: soprattutto per via dei mass media. Tutti parlano anche se non hanno niente da dire. In questo mondo, Palomar adotta, secondo noi, l'atteggiamento più intelligente. Se non c'è qualcosa di importante da dire è meglio tacere. Il difetto di Palomar è quello di non prendere la parola anche quando ne vale la pena. Poi quando "s'accorge che i fatti hanno confermato quel che lui pensava", si rallegra di aver pensato giusto ma rimpiange di essere rimasto zitto.

[169] ibid., p.103.

Palomar sembra confermare il fatto che quelli che hanno più cose da dire rimangono più spesso zitti; oppure scelgono di esprimersi attraverso la scrittura, per esempio.

Palomar non trae nessun orgoglio di aver pensato giusto, invece si sente colpevole di tacere; si dice che chi tace acconsente. Qui è sottinteso il tema dell'impegno dell'intellettuale, tema molto caro a Calvino. Il silenzio acquisisce valore rispetto alle parole, a quello che "di tanto in tanto si dice e che dà un senso a ciò che si tace." Ogni volta che sceglie di tacere o di parlare deve anche pensare che quello che dice o non dice sarà detto o non detto da altri, conclude Palomar. Per ciò continua a mordersi la lingua e a rimanere in silenzio.

Nel racconto-riflessione *Del prendersela coi giovani* Palomar si ferma a riflettere sul rapporto tra le generazioni. La comunicazione, o la non comunicazione che esiste da sempre tra le generazioni, oggi è diventata ancora più difficile. Mentre gli anziani cercano di mostrare ai giovani i loro errori, i giovani rimangono fermi sulle loro posizioni, accusando gli anziani di non capire niente. In tutta quella profusione di parole Palomar "non riesce a spiccicare parola."[170] Prende coscienza che non esiste un vero dialogo tra le generazioni, perché nessuno vuole rimettersi in questione, rimanendo sui propri binari. Se potesse fare delle domande o almeno rispondere alle domande degli altri, Palomar potrebbe forse trovare una nuova impostazione al problema e apportare il suo modesto contributo: "comunque nessuno si sogna di chiedergli niente." C'è un fosso che separa le generazioni dovuto agli

> elementi che esse hanno in comune e che obbligano alla ripetizione ciclica delle stesse esperienze [...]; mentre invece gli elementi di diversità tra noi e loro sono il risultato dei cambiamenti irreversibili che ogni epoca porta con sé, cioè dipendono dalla eredità storica che noi abbiamo trasmesso a loro[171].

In altre parole, i giovani devono farsi da soli la propria idea del mondo, ma portano il peso dell'eredità delle generazioni precedenti e perciò gli stessi errori si ripetono tra generazioni. Quello che i giovani sono diventati è in gran parte il risultato

[170] ibid., p.105.
[171] ibid., p.106.

di quello che hanno trasmesso loro gli anziani, ma “in ciò che porta la nostra impronta non sappiamo riconoscerci”, conclude con giustezza il signor Palomar.

Nel *Modello dei modelli,* Palomar ci racconta che per molto tempo egli costruiva modelli, credendo che esistesse un modello unico, perfetto. Costruito il modello, verificava poi se funzionava e infine apportava le modificazioni necessarie perché modello e realtà coincidessero. Solo in questo modo razionale Palomar poteva pretendere di affrontare le difficoltà più grosse, e in particolare quelle “della società e del miglior modo di governare.”Diventa chiaro che Palomar sta parlando di un modello politico, e più precisamente del marxismo: “è infatti con ogni evidenza, il marxismo, inteso come ultimo grande sogno della razionalità utopica, un sogno che ha generato mostri.”[172]

A questo punto bisogna ricordare brevemente qualche fatto politico Calvino.

Calvino aveva aderito al comunismo già durante la sua lotta partigiana; rimase iscritto al partito comunista italiano fino al 1957. In quest’anno dava le sue dimissioni dal P.C.I, e tornando su questo argomento diceva in un saggio del 1979 : “Io sono uno di quelli che hanno lasciato il partito comunista nel 1956-1957 perché non si destalinizzava abbastanza in fretta.”[173]; dopo la morte di Stalin il mondo prese pienamente coscienza dell’orrore di questo regime, l’URSS non era “ diventato una specie di stato naturale, [che] avesse raggiunto una spontaneità, una serenità, una matura saggezza.”[174] come lo sognava allora Calvino. Il XX congresso del partito comunista sovietico aveva rimesso in questione la politica di Staline, e soprattutto il culto della personalità, ed era nata la speranza in tutti i comunisti che potesse avvenire un vero e salutare cambiamento politico: “il disgelo, la fine dello stalinismo, ci toglieva un peso terribile dal petto: perché la nostra figura morale, la nostra personalità dissociata, finalmente poteva ricomporsi, finalmente rivoluzione e realtà tornavano a coincidere. Questo era, in quei giorni, il sogno e la speranza di molti di noi.”[175]. Quando si rese conto che niente sarebbe cambiato, Calvino si dimise dal partito. Anche il modello comunista era un’utopia fallita.

---

[172] C. Milanini, op. cit., p.187.
[173] Italo Calvino, *Saggi 1945-1985*, a cura di Mario Barenghi, Milano, Mondadori, 1995, v.II, p.2835.
[174] ibid., p.2840.
[175] *Palomar*, op. cit., p.XXIV

Come Calvino, Palomar considerava che nel modello perfetto non ci sarebbe stato niente da cambiare, e la realtà che non si adeguava naturalmente al modello, era costretta generalmente a farlo per forza. Ma per molto tempo Palomar si costrinse a pensare che " tutte le lacerazioni e contorsioni e compressioni che la realtà deve subire per identificarsi col modello dovevano essere considerate accidenti momentanei e irrilevanti."[176], rendendosi conto, in certi momenti, che, per queste costrizioni, la realtà diventava terribile. Allora anche il modello doveva far prova di duttilità per adattarsi alla realtà, e si vede che già il modello non poteva più essere perfetto.

Più il tempo passava e più Palomar si rendeva conto che non bastava un modello, ma una varietà di modelli che si adattassero alle varie realtà che esistevano. Palomar cercava di trovare il modo più giusto per l'uso dei modelli, "per colmare l'abisso che vedeva spalancarsi sempre di più tra la realtà e i principî."[177] Questi modelli che sono sempre usati come "strumenti di potere" diventano fortezze che nascondono la realtà. Per non opporre al modello-potere un modello-contro potere, Palomar si convince che, nonostante il potere, la società tende a formarsi naturalmente col passare del tempo. I modelli così ottenuti saranno "modelli trasparenti, diafani, sottili come ragnatele (come la città di Ottavia, la città-ragnatela); magari addirittura a dissolvere i modelli, anzi a dissolversi."[178]Ci riportiamo a questo punto alle città leggere in *Le città invisibili*, che erano per Calvino la parte più luminosa del libro. Già Calvino sognava di "città leggere come aquiloni"(la città rappresenta un campione di modello). Qui viene confermato che ormai l'utopia che ricerca "non è più solida di quanto non sia gassosa: è un'utopia polverizzata, corpuscolare, sospesa."[179]

Spariti il modello e i modelli, non resta a Palomar che a servirsi di "frammenti d'esperienze e di principî sottintesi e non dimostrabili". Questa operazione è valida quando si tratta di denunciare i torti e i guasti della società, ma se si tratta di trovare soluzioni, allora diventa più difficile. Perché bisogna assicurarsi che i rimedi non provocano nuovi guasti. Come se il cerchio si rinchiudesse su se stesso, come un serpente che si morde la coda, le esperienze e i principî devono essere sistemati. Ma

[176] *Palomar*, op. cit., p.108.
[177] ibid., p.109.
[178] ibid. ,p.100.
[179] *Saggi*, op. cit., v. I, p.314.

Palomar è cosciente del pericolo: questo sistema diventerebbe presto un modello. Per non ricadere nella trappola, Palomar preferisce tenere sospese le sue certezze, applicandole solo alla propria persona.

Siamo arrivati all'ultimo capitolo del libro *Le meditazioni di Palomar,* che richiedono più che mai una grande leggerezza di spirito sia da parte dell'autore e del protagonista sia del lettore.

Palomar ha deciso in *Il mondo guarda il mondo* che per lui è venuto il tempo di "guardare le cose dal di fuori." Anche se non possiede le qualità tipiche dell'osservatore perché è miope e distratto e introverso, Palomar ha sempre guardato le cose con molta attenzione. Decide che non era abbastanza e che è meglio raddoppiare l'attenzione. Comincia allora per Palomar un primo momento di crisi: comincia a guardare tutto quello che gli capita sotto gli occhi, ma non ne trae nessun piacere e smette. Per sfuggire a questo disagio decide che si devono guardare solo certe cose, ma nascono "problemi di scelte, esclusioni, gerarchie di preferenze" perché di mezzo c'è "il proprio io e tutti i problemi che ha col proprio io." Perché l'io non sia un problema, allora il mondo deve essere guardato prescindendo dall'io. Prova a guardare il mondo con uno sguardo che non viene dall'interno di se stesso ma dal di fuori, per eliminare la soggettività, e si aspetta a vedere grandi cambiamenti. "Macché. È il solito grigiore quotidiano che lo circonda."[180] Bisogna risistemare di nuovo tutto. Non deve essere solo il fuori a guardare fuori ma "è dalla cosa guardata che deve partire la traiettoria che la collega alla cosa che guarda." Si tratta di avere uno sguardo che sia solo sguardo e riuscire nello stesso tempo ad ascoltare il richiamo delle cose mute e forse di capire cosa gli vogliono dire.

Momenti rari e preziosi, nei quali finalmente si capisce il significato di una certa cosa, un significato che magari si era cercato per tanto tempo. Ma ciò avviene improvvisamente e Palomar pensa che non serve a nulla aspettare: bisogna essere sempre attento e quando il momento arriverà egli sarà pronto. Forse è giusto che più si cerca di capire il significato di una cosa meno si capisce; quindi bisogna essere pazienti e soprattutto tenere aperto il proprio spirito.

---

[180] *Palomar*, op. cit., p.112.

In *L'universo come specchio* viene messo in chiaro il problema che ha Palomar a comunicare cogli altri. Per la prima volta Palomar dichiara di invidiare quelli che

> muovendosi con leggerezza tra la gente capiscono subito quando devono difendersene e prendere le loro distanze e quando guadagnarsi la simpatia e la confidenza; che danno il meglio di sé nel rapporto con gli altri e invogliano gli altri a dare il loro meglio; che sanno subito quale conto fare d'una persona in rapporto a sé e in assoluto.[181]

Per vivere bene bisogna muoversi in leggerezza. Leggerezza significa armonia, essere leggero significa essere in armonia col mondo, "a chi è amico dell'universo, l'universo è amico." Per raggiungere anche lui l'armonia che gli permetterà di vivere meglio, Palomar si concentra in un primo momento sullo studio dell'universo e dello spazio, pensando che così migliorerà il suo rapporto cogli altri. Si raccoglie nella solitudine, osserva, legge, e tiene presente che nell'universo tutto è legato: dalla Nebulosa del Granchio al funzionamento del suo giradischi.

> Quando è convinto d'aver esattamente delimitato il proprio posto in mezzo alla muta distesa delle cose galleggianti nel vuoto, tra il pulviscolo d'eventi attuali o possibili che si libra nello spazio e nel tempo, Palomar decide che è venuto il momento di applicare questa saggezza cosmica al rapporto coi suoi simili.

Ma non arriva al risultato che aspettava. Continua ad incontrare le stesse difficoltà, cioè non riesce a muoversi in società come si muoveva nello spazio, quando tutto gli era apparso chiaro. Poi subito si rende conto che la condizione necessaria alla conoscenza degli altri non è tanto quella dello spazio quanto la conoscenza di se stesso, bisogna essere in pace con se stesso: "Non possiamo conoscere nulla d'esterno a noi scavalcando noi stessi, - egli pensa ora, - l'universo è lo specchio in cui possiamo contemplare solo ciò che abbiamo imparato a conoscere in noi."[182] Con molta speranza

[181] ibid., p.115.
[182] ibid., p.118.

Palomar pensa che finalmente questa nuova strada che lo condurrà verso la saggezza, gli permetterà di vedere se stesso, gli altri e il mondo girare in armonia. Ma purtroppo lo spettacolo che ha davanti agli occhi è quello che già conosce, di strade affollate, di gente grigia ed egoista. Anche l'universo continua a girare come un "meccanismo inceppato", un universo "contorto, senza requie come lui."

Ma nella sconfitta di Palomar c'è una vittoria, quella di aver provato. Forse avrebbe dovuto cominciare tutto il suo percorso conoscendo per primo sè stesso. "Conosci te stesso, diceva Socrate. Conoscere sé stesso avrebbe dovuto essere per Palomar il primo fragile ponte da costruire tra sé e l'universo.

L'ultimo capitolo del libro *Come imparare ad essere morto*, avrebbe potuto essere secondo Claudio Milanini, il titolo dell'opera intera.[183]

Falliti tutti i processi che gli avrebbero permesso di conoscere il mondo e di arrivare alla saggezza, con un senso dell'esistenza che gli sfugge di continuo, deluso, Palomar ricorre a quello che c'è di più difficile per un essere umano: immaginarsi morto e vedere come il mondo girerà senza di lui.

Adesso che non si preoccupa più di quello che succede al mondo e che neanche il mondo si preoccupa per lui, il signor Palomar si aspetta di sentirsi invaso da una grande pace. Ma "l'attesa di assaporare questa calma basta a rendere ansioso il signor Palomar."[184], e poi non è così facile sentirsi morto. (c'è un senso allegorico molto forte: forse Palomar si sente davvero morto dentro). Per capire cosa implica essere morto bisogna dire che essere morto non significa non essere mai esistito. Il non esserci è quella condizione particolare prima della nascita quando "facciamo parte delle infinite possibilità" che si realizzeranno o no.

Morti apparteniamo al passato e il futuro, che porta la traccia della nostra esistenza, ci rimane vietato. La morte cambia i dati non in ciò che Palomar fa o non fa, ma in quello che è. Cioè i nuovi dati del problema sono questi: Palomar più il mondo meno lui (sembra essere un'equazione matematica.). Alla fin fine poi, Palomar si rende conto che il mondo rimane lo stesso e la natura continua serenamente a girare

[183] C. Milanini, op. cit., p.181.
[184] *Palomar*, op. cit.,p.121.

secondo la propria logica. Palomar appare come un morto molto lucido che sa bene che il mondo continuerà a girare, immutato, anche dopo la sua scomparsa.

Non deve stupire che Palomar, anche morto, non possa smettere di voler cambiare quello che, in sé stesso e negli altri, gli dà fastidio. Le cose che lo disturbavano quando era vivo continuano a disturbarlo, essere morto non significa rinunciare ai valori più cari. Ma quello che può placare la sua ansia è il fatto che ormai è nell'impossibilità di poter cambiare qualsiasi cosa, ormai deve guardare le cose con distacco e raggiungere l'indifferenza e l'irresponsabilità che rende i morti allegri. Quindi l'idea di essere morto lo attrae sempre di più, gli appare sempre più naturale. Se almeno riuscisse ad ammettere l'idea di non poter più cambiare niente nella sua vita, di considerare la sua vita "come un insieme chiuso." Ma per accettare di mettere un punto finale deve passare per l'accettazione di quello che era nella vita (cioè di essere in pace con sé stesso), ma non rinunciando a nulla di sé "anche se gli pesa." Forse una soluzione esiste: quella basata "sui dispositivi che assicurano la sopravvivenza" e cioè il dispositivo biologico e il dispositivo storico. Associati, questi dispositivi permettono alle generazioni successive di conservare le tracce del passato, portando quello che ci vuole alla rigenerazione della specie umana.

Con un pensiero che ne trascina un altro, Palomar si mette a pensare alla morte "degli ultimi sopravissuti della specie umana o dei suoi derivati o eredi".

Palomar immagina i vestigi della civiltà umana esplorati da abitanti di altri pianeti. Come lui aveva visitato le rovine di Tulla cercando di capire il significato di quelle pietre, così gli esploratori extraterrestri si interrogheranno sulla nostra civiltà, e ci sembra che saranno molte cose che sembreranno sprovviste di logica. Anche il tempo dovrà finire allora, pensa Palomar e arriverà il momento in cui "sarà il tempo a logorarsi e ad estinguersi in un cielo vuoto, quando l'ultimo supporto materiale della memoria si sarà degradato in una vampa di calore, o avrà cristallizzato i suoi atomi nel gelo d'un ordine immobile."(Ritroviamo di nuovo l'accostamento dei simboli opposti della fiamma e del cristallo). Ma forse Palomar ha trovato la soluzione: "«Se il tempo deve finire, lo si può descrivere, istante per istante, - pensa Palomar, - e ogni istante, a

descriverlo, si dilata tanto che non se ne vede più la fine»". In questo "ennesimo travestimento dei paradossi di Zenone d'Elea" finisce il libro.

L'esito del libro si presenta come un'ultima utopia di Calvino-Palomar, ben presto scartata. Nel momento che appare come una via d'uscita possibile il protagonista muore. Così la morte di Palomar appare come l'esito naturale e logico, ad altro non si poteva aspettare. Ma la sua morte non ci appare come una sconfitta. Dalla parte di Calvino arriva quando egli sente che prolungare il cammino di Palomar sarebbe inutile e magari potrebbe diventare troppo pesante. Da parte di Palomar, sembra che oltre ad una riflessione sulla morte non si può andare. Calvino in qualche modo uccide Palomar, e la morte come sempre, sancisse le ambizioni, le ansie, la gioia e il dolore. Ma ogni sconfitta di Palomar rappresenta tutta la nobiltà delle sue battaglie contro l'irrazionale. L'unica cosa che poteva fermarlo è, appunto, la morte.

In un articolo di M. Mauri Jacobsen, il personaggio Palomar è stato avvicinato al personaggio del cavaliere del secchio, il racconto di Kafka che conclude la lezione sulla *Leggerezza.*

> Palomar si aggira con una 'pagina vuota', un inesauribile taccuino da riempire, nelle strade di Parigi, sul terrazzo di casa, allo zoo, negli itinerari esotici: ovunque lo porti la sua 'mancanza', la privazione che lo accompagna. Ma la sua ansia conoscitiva si traduce nel ripetuto bisogno di 'riempire' la pagina, di tradurre in parole, in linguaggio descrittivo, esplicatorio, definitivo, il vuoto dell'esperienza. Palomar che non 'impara' a lasciarsi sollevare dal suo 'secchio vuoto' oltre le finalità, gli esaurimenti e le risposte, soccombe alla 'pesantezza' e 'muore'. [185]

Sarebbe dunque una terribile sconfitta la ricerca della leggerezza? La morte sarebbe dunque l'unica distanza da assumere per poter vedere il mondo senza starci dentro?

[185] M. Mauri Jacobsen, *Palomar e il viaggio di Calvino dall'esattezza alla leggerezza*, in "Italica", vol. 69, n.4, Winter 1992, p. 499.

Conclusione

Il capitolo appena finito ha tentato di riportare alla luce l'idea di leggerezza che ci siamo fatti attraverso i capitoli precedenti.

Attraverso la leggerezza del barone Cosimo, Calvino ci racconta la storia di un personaggio che ha decisamente tagliato con la terra e si è ribellato contro una società di cui non condivide i valori. La sua leggerezza si realizza grazie a questa presa di distanza dalla terra, con una vita trascorsa sugli alberi. Un'immagine figurale di leggerezza che viene evocata quindi attraverso Cosimo, ma anche Viola, e uno spazio aperto nel quale la rapidità di movimenti è da paragonare ai facili spostamenti degli eroi fiabeschi. La leggerezza non significa mai l'indifferenza del protagonista, per il mondo che lo circonda e che per tutta la vita continua a partecipare alla vita cittadina, ad organizzarla, ad essere appassionato di lettura e di filosofia, ma indica una visone dall'alto, un'utopia arborea, nata forse nel Calvino bambino, cresciuto in un ambiente scientifico, in cui veniva repertoriato e nominato ogni albero o pianticella, da un padre botanico.

La leggerezza più irraggiungibile, perché tocca il tema della città, che per essenza è fatta di uomini pietre e memoria, è quella che Calvino ha tentato di sottomettere alla nostra intelligenza attraverso l'utopia delle *Città invisibili*. Il libro fatto di pezzi, si sostiene su un tessuto narrativo dialogato, fatto dei racconti, delle fantasie di Marco Polo ma anche dei sogni del vecchio imperatore, che soccombe al peso dell'estensione di un impero amato e odiato, che non cessa di crescere, a cui Kublai Kan tenta di trovare un senso.

Palomar ha provato a gettare un ponte sul vuoto, ha cercato "di avvicinarsi alle cose mediante il linguaggio, cercando di tradurre le sue immagini mentali in figure di segni e parole, trascrivendo l'onda, il seno, il sole, i merli, i pianeti, la luna sul foglio della pagina"[186], a tracciare una mappa della creazione. Palomar ha tentato di leggere il vuoto, cioè il mondo non scritto, ha provato a interrogare "il mondo che sfugge alla

[186] M. Belpoliti, op. cit., p.98.

presa del linguaggio"[187], ma non ha raggiunto il punto dove voleva arrivare. Il suo cammino verso la saggezza non è ancora finito.

[187] I.Calvino, *Romanzi e racconti*, op. cit., p.1407.

QUINTO CAPITOLO

CALVINO SAGGISTA DELLA LEGGEREZZA

QUINTO CAPITOLO

CALVINO SAGGISTA DELLA LEGGEREZZA

Introduzione

Coerentemente con il lavoro svolto durante questa tesi possiamo ora giustamente passare ad esaminare *Le Lezioni americane* che rappresentano la somma di quello che Calvino aveva sperimentato durante la sua vita di scrittore e di instancabile sperimentatore. La leggerezza, primo valore preso in esame, presente in filigrana in tutta la sua opera attraverso vari aspetti cha abbiamo finora tentato di riesporre, viene in questo ambito analizzata e chiaramente messa in avanti come la qualità preferita dal nostro autore. A questo primo valore bisogna pure avvicinare tutti gli altri valori delle *Lezioni* per intendere l'opera di Calvino nella sua pienezza intellettuale.

Per presentare la leggerezza Calvino si è servito del linguaggio plurisecolare del mito. Il linguaggio del mito contiene la potenza segreta d'esperienze avvenute in un tempo sacro, esperienze atemporali che rivelano tutta la loro energia e veracità in qualsiasi epoca o ambiente. Il mito è una storia vera per sempre, e dappertutto.

La letteratura sfrutta il mito come esperienza millenaria. Il mito disegna un punto di partenza esplicito, come nei *Dialoghi con Leuco* di Pavese, oppure diventa un modo immaginoso per presentare un concetto, un valore astratto, come nel caso della leggerezza di Calvino, che vedremo adesso. Calvino sceglie il mito di Perseo uccisore della formidabile Gorgona, e soprattutto vincitore della pesantezza. Calvino non fu mai un *tradizionale* scrittore neorealista. Non seguì neanche quella strada aperta da Svevo, o da Moravia. Non aderì completamente al neorealismo, che si inseriva nel tentativo di rappresentare, sulla scia del grande realismo francese di Zola, russo di Turgeniev e del verismo italiano di Verga, una realtà in mutamento, una realtà troppo dolorosa.[1]

La distanza agisce allora come un potente anestetico e il levare ha spesso avuto più importanza del mettere. Di questa eliminazione dei rifiuti in senso proprio e figurato Calvino ci parla anche nel suo saggio *La poubelle agrée*.

[1] Prendere le distanze, allontanarsi dalla realtà significa anche allontanarsi dal dolore.

La leggerezza diventa una protezione dalla realtà. Possiamo parlare di Palazzeschi come precursore della leggerezza, almeno per il novecento.

In realtà la leggerezza ha una storia lunga, nella letteratura italiana ma anche straniera come lo dimostra Calvino. Ovviamente si presenta, riveste diversi aspetti. Cavalcanti, Ariosto, Galileo, Leopardi. E così il rigore intellettuale non esclude grazia ed armonia.

In questo capitolo si cercherà di capire in un primo tempo come sono nate le *Lezioni Americane* cioè di spiegare la loro genesi e a quale necessità corrispondevano nell'opera di Italo Calvino. Non è in realtà la prima volta che l'autore scrive qualcosa con un intento didattico, ma è la prima volta che compila tutto quello che può essere presentito come un testamento spirituale.

In un secondo tempo si seguirà passo per passo la prima lezione, quella che riguarda la *leggerezza*, quel valore essenziale che per Calvino costituisce la condizione necessaria alla scrittura. Alla luce di questa conferenza, Calvino si rivela scrittore appassionato di leggerezza.

V.1 La genesi delle *Lezioni Americane.*

Nel giugno dell'anno 1984, Calvino veniva invitato a tenere un ciclo di sei conferenze presso l'università di Harvard, Cambridge per l'anno accademico 1985-1986. Iniziate nel 1926, queste conferenze, dette le Charles Norton Poetry Lectures, erano già state affidate ad altre grandi personnalità come T.S Eliot, J.L Borges, Igor Stravinsky, Northrop Frye, Octavio Paz. Con Calvino per la prima volta veniva sollecitata la partecipazione di un autore italiano.

La scelta del tema era interamente affidata al conferenziere e, perciò, Calvino fu in preda all'ansia davanti alla molteplicità dei temi che gli stavano a cuore, ma che presto avrebbe dovuto restringere per poter compiere la scelta giusta.

Pietro Citati, scrittore, critico ma soprattutto amico di Calvino, nell'intervista di Irene Bignardi su "La Repubblica" [2], ci racconta i dubbi di Calvino durante la genesi delle *Lezioni*. Citati ricorda dicendo:

> All'inizio quando gli furono chieste queste sei lezioni [...] Italo ebbe dei dubbi: lo sentiva come un impegno molto grosso [...]. Alla fine cedette perché, da una parte, avvertiva la necessità di un continuo chiarimento intellettuale su quello che faceva, dall'altra perché c'era in lui un lato educativo, pedagogico: era in qualche modo un ingenuo, gli piaceva l'idea di insegnare

Malgrado l'apparente semplicità e naturalezza di questo libro «è stato il libro che Calvino ha fatto più fatica realizzare ».[3]

Nella nota introduttiva alle *Lezioni Americane*, scritta dalla moglie di Italo Calvino, Esther, lei confidava che "presto [le conferenze] diventarono un'ossessione"[4]. Finalmente Calvino stabilì il tema e raccolse il materiale necessario all'elaborazione delle conferenze. Aveva raggruppato il materiale per almeno otto lezioni; nel settembre 1985 ne aveva già scritte cinque.

Intendeva riunire in questo ciclo alcuni valori letterari che riteneva fondamentali e che avrebbero dovuto doppiare il capo del nuovo millennio. Raccolte in volume, le conferenze uscirono postume nel 1988 presso l'editore Garzanti con il titolo *Lezioni Americane. Sei proposte per il prossimo millennio.* Il titolo dell'opera risulta dalla scelta di Esther Calvino di conservare il titolo inglese *Six memos for the next millenium* aggiungendo per l'edizione italiana *Lezioni Americane.*

Nel primo volume dell'edizione dei *Saggi* Meridiani, edizione curata da Mario Barenghi[5], è pienamente rivelato il lavoro svolto da Calvino per arrivare a una stesura definitiva dell'opera.

Il piano iniziale delle *Lezioni* era diverso dal piano definitivo. Sembra che Calvino volesse "fissare alcune grandi categorie e/o procedure dell'agire letterario"[6], accanto allo

---

[2] Irene Bignardi, "L'ultima volta che vidi Calvino", (Intervista a Pietro Citati), in la "Repubblica", 07 giugno 1988, p.32.
[3] Ibidem.
[4] Italo Calvino, *Lezioni Americane, Sei proposte per il prossimo millenio*, Verona, Mondadori 1993, p.V.
[5] Italo Calvino, *Saggi 1945-1985,* a cura di Mario Barenghi, Milano, Mondadori,1995, v.II.

studio di autori letterari imprescindibili di ogni tempo e di ogni paese. In questa fase iniziale di lavoro troviamo temi, poi scomparsi dal piano definitivo, come: “Cominciare e finire”, “Enciclopedia e nulla”, “Visibilità-visione e parola”.

Il piano pressoché definitivo è del 22 giugno 1985:

1. Leggerezza Fatto.
2. Rapidità Fatto.
3. Esattezza Da fare (e il nulla?).
4. Visibility Lo sto facendo (e il nulla?).
5. Molteplicità Fatto.
6. Openess

Nell’ultima stesura il progetto sulla “Consistency” soppianta “Openess” (da intendere nel senso di apertura tra l’uomo e il mondo) e avrebbe dovuto scriverlo in America.

Sempre nell’edizione dei Meridiani Mondadori viene riprodotta anche l’inedita lezione “Cominciare e finire” che non sarebbe stata l’ultima bensì la prima scartata.

Quando la morte lo colpì improvvisamente nella notte fra il 18 e il 19 settembre del 1985, il suo progetto non era compiuto. Oltre ai dubbi sulle eventuali modificazioni che avrebbe effettuato Calvino prima della stampa, rimane incerto anche l’uso che ne avrebbe fatto. Secondo Mario Barenghi «la lacuna è più grave di quanto può sembrare a prima vista »[7]. Benché ogni lezione ha un suo significato autonomo, rimane incompleto il significato delle lezioni nel loro insieme. É così “un progetto [...] privo di scioglimento”[8]. Ma rimane accertato il piano prescelto dall’autore.

Ciò del resto, non toglie nulla al valore delle *Lezioni* considerate come una testimonianza rivolta al pubblico della poetica, delle varie e sempre rinnovate (e a volte sorprendenti) visioni del mondo di Calvino. Questi valori sono intesi dallo scrittore come i vari aspetti del proprio lavoro.

Secondo Giorgio Luti, che ha scritto l’introduzione all’opera di Mimma Bresciani Califano su Calvino, *Uno spazio senza miti*, le *Lezioni Americane* appaiono davvero come l’ultimo documento che testimonia dell’intera produzione calviniana. Le *Lezioni* sono in

---

[6] Alberto Asor Rosa, *Lezioni Americane,* in AA. VV. *Letteratura italiana. Le Opere IV. Il ‘900.La ricerca letteraria*, 1999,Einaudi editore, p.955.
[7]Italo Calvino, *Saggi1945-1985,*op.cit., p.XLI
[8] ibid.

qualche modo il riassunto dell'opera e del pensiero di Calvino e devono essere perciò proiettate sullo sfondo dell'intera opera sua.

Le *Lezioni* ci rischiarano inoltre non solo sulla sua poetica ma anche sul ruolo e il compito della letteratura nel passato e nel presente e anche su quello che dovrebbe essere nel futuro, non solo per gli scrittori e gli intellettuali, ma per tutti i lettori. Potrebbero addirittura, in questa civiltà dell'immagine, diventare un pro memoria da conservare, per ricordare sempre ciò che la letteratura è in grado di offrirci, con i suoi mezzi specifici.

Sul ruolo della letteratura Calvino si era già pronunciato nel saggio *Il midollo del leone* insistendo sul fatto che: "le cose che la letteratura può [darci] sono poche ma insostituibili[...]; la letteratura può insegnare la durezza, la pietà, la tristezza, l'ironia, l'umorismo, e tante altre di queste cose necessarie e difficili".[9]

Infatti "la decadenza, l'irrazionalità, la crudeltà, la corsa alla morte dell'arte e della letteratura"[10] non devono farci paura, anzi, dobbiamo aver paura della "decadenza, l'irrazionalità[...] che leggiamo continuamente nella vita degli uomini e dei popoli"[11]. Secondo Calvino la letteratura e l'arte potranno aiutarci a trovare una via d'uscita, ci aiuteranno ad essere coscienti.

Non dobbiamo aver paura delle cose scritte, anche se sono terribili, perché non sono altro che lo specchio della realtà; è necessario combattere con le armi della poesia. Lasciando questa paura agli intellettuali, Calvino vorrebbe che i libri fossero aperti "con curiosità e speranza e meraviglia"[12] dal lettore, sia esso giovane, operaio o contadino.

È una letteratura di *Sfida al labirinto*[13] che Calvino ci propone. Nel saggio dall'omonimo titolo egli si rifiuta "[...] alle visioni semplicistiche[...] di rappresentazione del mondo; quello che oggi ci serve è la mappa del labirinto più particolareggiata possibile". Infatti l'immagine del labirinto rappresenta "[...] la molteplicità e complessità di rappresentazione del mondo che la cultura contemporanea ci offre". Ricordiamo inoltre che in numerose opere letterarie del XX secolo, il mito del labirinto diventa l'emblema della condizione dell'uomo contemporaneo, per esempio in *Le Château* (1926) di Franz Kafka, o nelle *Fictions* (1944) di Jorge Luis Borges.

[9] Italo Calvino, *Una pietra sopra, Il midollo del leone*, Milano, Mondadori editore, 1995, p.17.
[10] ibid., p.22.
[11] ibid.
[12] ibid.
[13] Italo Calvino , *Una pietra sopra, La sfida al labirinto*, Milano, Mondadori editore, 1995, pp.99-117.

Per Calvino, non dobbiamo arrenderci alla difficoltà del labirinto, la difficoltà si risolve se viene affrontata con i mezzi adeguati. Ed è questo che la letteratura è in grado di fornirci:

[...] l'atteggiamento migliore per trovare la via d'uscita [...]. È la *sfida al labirinto* che vogliamo salvare, è una letteratura della *sfida al labirinto* che vogliamo enucleare e distinguere dalla letterature della *resa al labirinto*[14].

Nel giro di tanti anni l'orizzonte culturale e politico è cambiato parecchie volte intorno a Calvino. È per questa ragione che troviamo sempre nei suoi saggi, che vanno dal periodo dei suoi inizi di scrittore e cioè dal dopo guerra e della letteratura impegnata, fino agli ultimi anni della vita, tentativi di sistemare di nuovo quello che ha scritto precedentemente. Non è di quelli che possono seguire una volta per sempre la stessa via. Calvino ha sempre sentito la necessità di ricominciare, di reinventare qualcosa per potere dire ancora qualcosa in più.

Non solo la sua saggistica testimonia di questa necessità di rinnovamento. Nella sua narrativa non si trovano ripetizioni, ogni opera è unica. Questo cambiamento è necessario per Calvino che cerca di « dire qualcosa che con l'impostazione precedente non sarei riuscito a dire »[15].

Possiamo essere sicuri che non cambia la sua fiducia nel futuro del libro e della letteratura come non cambia la sua speranza di trovare soluzioni a vecchi e nuovi problemi. Il frutto di questa perpetua ricerca è sicuramente *Palomar*, che testimonia della perplessità dell'uomo di fronte alla complessità dell'universo.

In un altro saggio del 1984 *Il libro i libri*, scritto dopo tante esperienze creative, Calvino riafferma con forza la sua fedeltà nel libro e nella letteratura. "La letteratura: [...] apre spazi di interrogazione e di meditazione e di esame critico, insomma di libertà; la letteratura è un rapporto con noi stessi e non solo col libro, col nostro mondo interiore attraverso il mondo che il libro ci apre"[16].

Siamo tentati di seguire questo filo del suo pensiero, questa professione di fede nell'insostituibilità del libro e della letteratura per avvicinarsi alle *Lezioni Americane*, fedeltà che viene riconfermata nella pagina introduttiva alle *Lezioni* con questa frase : "La

---

[14] op. cit., p.116.
[15] Italo Calvino, *Eremita a Parigi, Intervista di Maria Corti*, Milano, Mondadori editore, 1995, p.247.
[16] Italo Calvino, *Saggi 1945-1985*,op. cit., p.1860, v.II.

mia fiducia nel futuro della letteratura consiste nel sapere che ci sono delle cose che solo la letteratura può dare coi suoi mezzi specifici”.[17]

Oggi la questione sul futuro del libro, e in misura minore sul futuro della letteratura, è ancora d’attualità. Col sempre crescente successo dell’informatica e di internet assistiamo ad un calo di interesse di molti giovani per la lettura, perché preferiscono passare ore ed ore a navigare sulla rete piuttosto che prendere un libro in mano. È giusto chiedersi ancora una volta quale sarà il posto assegnato al libro dalle generazioni future.

Intanto il godimento che procura la lettura delle *Lezioni Americane* si rinnova senza dubbio ad ogni approccio e spesso spicca un elemento nuovo che magari non ci darà una risposta a tutti i perché ma ci fornisce invece indizi, sentieri di riflessione, per stabilire una mappa sempre più precisa del *labirinto.*

Le *Lezioni* cercano dunque di esprimere questa fiducia nella letteratura e in alcune “qualità o valori o specificità della letteratura”[18] molto care a Calvino. Teniamo presente che “per la prima volta si tratta di un’opera saggistica organica, [...]. Per la prima volta l’argomento è prettamente letterario; inoltre, le circostanze impongono che l’autore si pronunci in qualità di maestro” ci spiega Mario Barenghi nell’introduzione ai *Saggi* di Calvino.

Sempre secondo Mario Barenghi, lo stile di Calvino saggista è uno stile che svolge un cammino lineare e progressivo, così la struttura delle *Lezioni* si svolge come un dialogo tenendo conto del fatto che queste conferenze erano destinate a un pubblico di studenti e professori americani.

Ha espresso chiaramente nelle *Lezioni*, dice A.Asor Rosa, ciò che in opere come *Il castello dei destini incrociati*, *Le città invisibili*, *Dall’opaco*, *Se una notte d’inverno un viaggiatore*, *Palomar* e in certi saggi di *Collezione di sabbia* aveva espresso in codice.

Possiamo ora passare al contenuto delle dette *Lezioni*, e poi torneremo sullo studio della prima lezione quella della *Leggerezza*.

[17] Italo Calvino, *Saggi 1945-1985*, op. cit., p.629, v.I.
[18] ibid.

V.2. Struttura e contenuto.

Le *Lezioni Americane* sono costruite su memorie di letture e di esempi che argomentano i vari percorsi di Calvino; perciò A.Asor Rosa parla di una vera e propria biblioteca di Babele. Ma non è un segreto la tensione di Calvino verso una conoscenza enciclopedica del mondo, un'enciclopedia che deve rimanere sempre aperta e mai pretendere una conoscenza esaustiva del mondo.

Un amico di Calvino, Giuseppe Bonaviri ha notato giustamente che i valori delle *Lezioni Americane* sono le qualità degli uccelli da preda:

> légèreté, rapidité, exactitude, visibilité, multiplicité. Ne s'agit-il pas des fonctions typiques des milans, des faucons et des éperviers ? [...] je préciserais que l'agressivité de ces oiseaux se renversait chez notre écrivain, au plan magico-littéraire, autrement dit qu'elle s'était humanisé dans une vorace rapacité de connaissance et interprétation du monde. [19]

Questo confronto con gli uccelli, che sono un simbolo di leggerezza, appare particolarmente interessante.

Nell'ampio complesso delle *Lezioni Americane* si percorrono così strade sempre diverse e ci si accosta ad una molteplicità di autori che vanno da Omero a Kafka, da Dante a Cyrano de Bergerac e così via con un totale di novanta autori citati. Accanto a queste varie e infinite letture troviamo esempi tratti dalla vita quotidiana, dall'esperienza dell'autore (quando evoca per esempio l'importanza che ebbero per lui i fumetti quando era piccolo), e ovviamente numerose immersioni nel mondo scientifico (sappiamo il posto assunto dalla scienza nel mondo calviniano). Tutto questo collegato dalla linea direttrice seguita dal pensiero del nostro autore.

Il tema della *leggerezza* viene proposto come antidoto al peso esistenziale , ma anche nell'intento di togliere peso al linguaggio. Il tema della *rapidità* per cercare di riprodurre la vivacità dei processi mentali come legame tra velocità fisica e mentale; *l'esattezza* per cercare di rendere precisa una realtà che tende a rendere tutto indeterminato; la *visibilità*

---

[19] Bonaviri Giuseppe, "L'oiseau solitaire", in *magazine littéraire* , n°274, février 1990, p.24.

come facoltà di far nascere immagini dalle parole; e, infine, la *molteplicità* per tentare di spiegare la complessità della vita in generale e di ogni essere in particolare.

Tutti questi valori attribuiti alla letteratura- una letteratura universale senza limiti cronologici o geografici- sono, come abbiamo già detto prima, i vari aspetti del lavoro di Calvino e anche dei valori apprezzati nelle opere degli altri scrittori. Così le *Lezioni*, anche se sono solo proposte, costituiscono una specie di enciclopedia soggettiva calviniana. Va ricordato che autori da lui prediletti come l'Ariosto non sono conservati nella versione definitiva delle *Lezioni*. L'Ariosto comunque figura come esempio di *leggerezza* nei testi che non fanno parte del volume ma che ritroviamo nel volume II dei *Saggi* dell'edizione dei Meridiani[20] . Possiamo supporre che gli autori elencati nelle cinque conferenze siano più vicini all'età matura dello scrittore.

In ogni lezione sono sempre presenti tre elementi, anche se in ordine diverso. Troviamo una dichiarazione dell'autore per cui i valori trattati sono considerati giusti per sé e per il proprio lavoro. Ognuno di questi valori va sempre considerato rispetto al suo contrario, per esempio la *leggerezza* si oppone al peso. Mario Barenghi constata che, però, la terza qualità non ha un corrispondente contrario: "A partire dalla terza lezione, però, questo equilibrio virtuale viene meno."[21] Poi una definizione di quello che rappresenta questo valore per lui. Nella *leggerezza* abbiamo per esempio "è venuta l'ora che io cerchi una definizione complessiva del mio lavoro"; nell'*esattezza*:

> Cercherò prima di tutto di definire il mio tema. Esattezza vuol dire per me soprattutto tre cose:
>
> 1) un disegno dell'opera ben definito e ben calcolato;
>
> 2) l'evocazione d'immagini visuali nitide, incisive, memorabili[...].
>
> 3) un linguaggio il più preciso possibile come lessico e come resa delle sfumature del pensiero e dell'immaginazione..[22]

Troviamo quindi un catalogo delle sue letture che accertano secondo le proprie certezze i valori definiti, e infine un ragionamento sul futuro della lettura e della letteratura.

---

[20] Italo Calvino, *Saggi 1945-1985*, p.2967, vol.II,
[21] Ibid., p.XLII, v.I
[22] Ibid., p.677, v.I.

Possiamo chiederci perché Calvino attribuisca alla letteratura valori più fisici che mentali. Questa scelta è sicuramente il segno del suo modo di 'fare' letteratura. Vita e letteratura sono indissociabili per Calvino. Quello che piace a questo scrittore è inserire nei suoi libri una "carica epica e avventurosa, di energia fisica e morale."[23] Perciò ha proiettato romanzi come quelli che compongono la trilogia dei *Nostri antenati* su uno sfondo fantastico dove questa carica è verosimile. Ecco quello che seduce Calvino; l'avventura, l'azione epica. Dice : "Da tutto il mio discorso avrete capito che l'azione mi è sempre piaciuta più dell'immobilità, la volontà più della rassegnazione, l'eccezionalità più della consuetudine."[24] C'è in Calvino una volontà di impegnarsi non solo mentalmente o moralmente ma anche di impegnarsi fisicamente nel suo fare letteratura.

> Siamo nel 1985: 15 anni appena ci separano dall'inizio d'un nuovo millennio. Per ora non mi pare che l'approssimarsi di questa data risvegli alcuna emozione particolare. Comunque non sono qui per parlare di futurologia, ma di letteratura

Così comincia l'introduzione alle *Lezioni Americane*, ed è chiaro che per Calvino, sempre attento al mondo dei libri (lo testimonia la sua intensa collaborazione alla casa editrice Einaudi) ma anche a tutto quello che lo circondava (scienza, politica, storia), all'approssimarsi del nuovo millennio interroga sé stesso non tanto sul divenire del mondo quanto sul futuro del libro e della letteratura.

A confermare questo, un saggio del 1983 *Mondo scritto e mondo non scritto*, nel quale Calvino sosteneva che non aveva mai avuto l'ambizione di prevedere il futuro:

> quello che succede nel mondo che mi circonda non finisce di sorprendermi, di spaventarmi, di disorientarmi. Ho assistito a molti cambiamenti nella mia vita, nel vasto mondo, nella società, e a molti cambiamenti anche in me stesso, eppure non riesco a prevedere nulla, né per me, né per le persone che conosco, e tanto meno riguardo al futuro del genere umano. [25]

---

[23] Italo Calvino, *Tre correnti del romanzo italiano d'oggi,* in *Una pietra sopra*, op. cit., p.67.
[24] ibid.
[25] Calvino Italo, *Saggi 1945-1985*, op.cit., p.1866.

Non intende fare futurologia, ma se Calvino ha bisogno di interrogare e capire il mondo che lo circonda è perché lui scrive. E ad alimentare la sua scrittura è appunto quello che lui chiama “mondo non scritto”. Così spiega che l’avventurarsi in un mondo che non padroneggia gli serve per scrivere. “É per rimettere in moto la mia fabbrica di parole che devo estrarre nuovo combustibile dai pozzi del non scritto.”[26]

Possiamo dire che la sua unica certezza è che in alcuni casi solo la letteratura è in grado di fornirci quello di cui abbiamo bisogno. Allora sarà la letteratura a servirgli di messaggera per trasmettere alle generazioni future oltre a quelle presenti, i valori che gli sono cari cioè la *leggerezza*, la *rapidità*, *l’esattezza*, la *visibilità* e la *molteplicità*. Questi valori che sono stati raggruppati nelle *Lezioni Americane.*

Nel paragrafo successivo cercheremo di analizzare punto per punto la lezione sulla leggerezza, e soprattutto mettere in rilievo perché viene considerata da Calvino un valore e non un difetto. Spesso succede, che secondo un intendimento comune si parli di leggerezza come poca serietà o superficialità.

V.3 La Leggerezza.

È importante sottolineare che la leggerezza occupa il primo posto nelle *Lezioni Americane*. Calvino aveva cominciato a lavorare iniziando dalla conferenza dedicata alla leggerezza perché era per lui un tema che sentiva particolarmente congeniale. “Il primo attributo è la leggerezza” sosteneva in un saggio intitolato *La geografia delle fate.* Calvino usa una parola che appartiene al mondo delle fate per parlare di questo valore che apprezza particolarmente.

Del resto, abbiamo visto nel primo capitolo di questo lavoro i vari aspetti della leggerezza e le sue radici antropologiche. La leggerezza va intesa anche come lotta contro l’inerzia e la staticità, e quindi la capacità di muoversi e spostarsi tra le varie discipline della conoscenza universale. Parleremo di interdisciplinarità della leggerezza. In questa bellissima lezione, sono presenti tantissimi riferimenti alla mitologia, all’etnologia, alla filosofia.

---

[26] op. cit., p.1867.

La conferenza si apre con l'opposizione della leggerezza rispetto al peso. Calvino non emette nessun giudizio negativo sul peso, che per altri può essere un valore. Dichiara invece di essere più sensibile alle qualità della leggerezza e di voler sostenerne le ragioni affermando che "sulla leggerezza penso d'aver più cose da dire".[27]

Facendo il bilancio della sua carriera, Calvino descrive il suo lavoro come una perpetua ricerca di sottrazione di peso, sia alla scrittura che alla struttura del racconto. Ha sempre auspicato una lingua nitida e precisa ma anche elegante e raffinata ma senza quegli impacci che possono appesantire la lingua italiana: "ho cercato di togliere peso ora alle figure umane, ora ai corpi celesti, ora alle città; soprattutto ho cercato di togliere peso alla struttura del racconto e al linguaggio"[28] annuncia Calvino nella *Leggerezza* in una specie di riassunto del proprio lavoro.

In realtà ci sembra anche legittimo avvicinare questo lavoro di alleggerimento all'operazione domestica a cui Calvino fa riferimento scrivendo il saggio *La poubelle agréée*. Scritto tra il 1974 e il 1976 e pubblicato per la prima volta su "Paragone/Letteratura" nel febbraio del 1977, e confluito poi in *Passaggi obbligati*, l'autore smantella questo rito domestico di buttare via le immondizie di casa. Descrivendo attentamente le varie tappe di questo processo quotidiano che gli conferisce un ruolo "importante" nella catena delle faccende domestiche sente di essere il "primo ingranaggio d'una catena d'operazioni decisive per la convivenza collettiva"[29]. Questa catena collega la pattumiera di casa alla *poubelle* grande che si trova fuori casa e che appartiene alla città. Buttare le immondizie è in realtà un compito di grande valore sociale. Calvino in riferimento al verbo inglese *to agree* considera questo atto come un patto da rispettare nella rete dei rapporti sociali che legano il cittadino alla città.

> Il portare fuori la *poubelle* va dunque interpretato contemporaneamente (perché così lo vivo) sotto l'aspetto di contratto e sotto quello di rito […] rito di purificazione, abbandono delle scorie di me stesso, non importa se si tratta proprio di quelle scorie contenute nella *poubelle* o se quelle scorie rimandano a ogni altra possibile mia scoria, l'importante è che in questo mio gesto quotidiano io confermi la necessità di separarmi da una parte di ciò che era mio, la

[27] Italo Calvino, *Saggi 1945-1985,* op.cit, p.631,v.I
[28] ibid.
[29] Italo Calvino, *La poubelle agréée, in Romanzi e racconti,* I Meridiani, vol.III, Milano, 1994, p. 65

> spoglia o crisalide o limone spremuto del vivere, perché ne resti la sostanza, perché domani io possa identificarmi per completo (senza residui) in ciò che sono e ho. Soltanto buttando via posso assicurarmi che qualcosa di me non è stato ancora buttato e forse non è né sarà da buttare.

Se il cittadino s'impegna a rispettare le regole dettate dalla città, la municipalità in cambio s'impegna a liberarlo dai suoi rifiuti. Questo "rito di purificazione" annuncia ogni giorno che nella vita di ogni uomo bisogna separare tra ciò che si butta e ciò che si conserva, una parte di ciò che siamo e di ciò che abbiamo.

> Il contenuto della *poubelle* rappresenta la parte del nostro essere e avere che deve quotidianamente sprofondare nel buio perché un'altra parte del nostro essere e avere resti a godere la luce del sole, sia e sia avuta veramente. Fino al giorno in cui anche l'ultimo supporto del nostro essere e avere, la nostra persona fisica, diventi spoglia morta a sua volta da deporre anch'essa nel carro che porta all'inceneritore[30].

Molto interessante appare allora questo discorso che assume progressivamente una dimensione antropologica e diventa una riflessione sulla morte. L'ultimo rifiuto ingombrante sarà la pura materialità del nostro corpo morto, del quale meglio non conservare tracce facendolo incinerare. Sprovvisto dall'intelletto, il corpo è simile a un inutile peso.

In questo complesso meccanismo di purificazione i netturbini sono presentati come "emissari del mondo ctonio, […] ma pure come angeli, […], annunciatori d'una salvezza possibile al di là dello sfacelo d'ogni produzione e consumo, affrancatori dal peso dei detriti del tempo, neri e grevi angeli della limpidezza e leggerezza"[31]

Anche nella città invisibile di Leonia, "gli spazzaturai sono accolti come angeli"[32]

Ecco che viene fuori la leggerezza: e così l'atto del buttare i rifiuti materiali può essere avvicinato all'atto di sottrarre peso alla scrittura. Come le scorie inutili che appesantiscono il nostre essere alla fine di una giornata, così le parole inutili possono appesantire la struttura del racconto.

---

[30] Ibid. p.66.
[31] Ivi.
[32] Italo Calvino, *Le Città invisibili*, Oscar Mondadori, Verona, 1999, p.113.

Se le faccende domestiche non sono molto congeniali all'ingegno di Calvino, egli spiega invece che nel trasportare oggetti da un luogo ad un altro gli conferisce "una rara sensazione di libertà interiore, la mente spazia, i pensieri si librano a volo"[33]. Simile al Mercurio, messaggero degli dei, a Calvino piacciono i momenti di sospensione che sono il passaggio da un luogo ad un altro, tra la partenza e l'arrivo e tutte le possibilità che si offrono sulla strada. Confessa di sentirsi come in bilico tra il Mercurio aereo e il Mercurio che guida le anime dei morti verso l'inferno.

> È un Mercurio di corto volo che guidava i miei passi e ancora li guida, parziale riflesso del dio che media e collega la profusione del mondo, e che purtroppo solo in rari momenti premia la mia devozione illuminandomi della sua piena argentea luce. Oppure, quando è verso dli dei degli inferi che sto calando, verso i recessi tenebrosi dove si gettano i resti della vita, allora il Mercurio psicopompo, che m'accompagna conducendo il carico dei pesi morti alla riva del municipale Acheronte[34].

Per concludere Calvino si rende conto che è necessario distinguere tra i prodotti della cucina e quelli della mente cioè la scrittura. Il prodotto letterario è dunque ciò che rimane al termine di lunghi processi di eliminazione di rifiuti, di scarto, di superfluo, ovvero in continuo levare. "Scrivere è dispossessarsi non meno che il buttar via, è allontanare da me un mucchio di fogli appallottolati e una pila di fogli scritti fino in fondo"[35].

Non possiamo allora avere dubbi sull'importanza attribuita a questa qualità dall'autore. L'armonia che ricerca Calvino nella scrittura è un'operazione che risulta spesso come un tentativo di sottrazione di peso. Ritroviamo questa caratteristica in *Palomar*, a proposito del quale Calvino affermava in una intervista rilasciata a Maria Corti: "Il libro Palomar è il risultato di molte fasi di lavoro[...], in cui il "levare" ha avuto molto più importanza del "mettere"[36].

Cercherà quindi in questa conferenza di esporre i suoi argomenti che riguardano una *leggerezza* ideale e atemporale, e perché è tenuta ad essere considerata un valore.

[33] *La poubelle agréée*, op.cit. p.74.
[34] Ibid. p.76.
[35] Ibid. p.79.
[36] Italo Calvino, *Saggi*, p.2925, v.II.

Leggerezza non è frivolezza come del resto gravità/peso non implica sempre riflessione e serietà.

Con un flash-back, Calvino ripercorre la sua vita e torna ai suoi esordi, in quegli anni del neo-realismo quando allo scrittore era affidato il compito di rappresentare ciò che accadeva attorno a lui.

Si rese subito conto che non poteva andare avanti così, perché la difficoltà consisteva nel tentativo di far coincidere realtà e scrittura. Una scrittura che già voleva animata di un "agilità scattante e tagliente". Scopriva così come la scrittura poteva diventare pesante e come era difficile liberarsi del peso della storia. Certamente il ventennio fascista e l'orrore della guerra appena finita costituivano esperienze che, chiamare pesanti, sarebbe un eufemismo. Era come se il mondo stesse pietrificandosi sotto lo sguardo della Medusa. Così dall'inizio Calvino cercò di alleggerire anche quello che era carico di peso; cercava di trasmettere la sua esperienza di partigiano in un modo che egli sentiva più congeniale, e che non era quello del realismo, per così dire classico.

Per spiegare questo sentimento che lo invase quando cominciò a scrivere, Calvino ricorre al mito di Perseo. Diamo prima uno sguardo sul mito di Perseo.

Figlio di Danae e di Zeus, Perseo è un eroe della mitologia greca. La prima, sicuramente la più pericolosa delle sue avventure, fu quella di tagliare la testa della Medusa. La Medusa era una delle Gorgoni. Erano tre sorelle, e solo con il loro sguardo potevano pietrificare qualsiasi cosa o essere. Solo la Medusa poteva essere uccisa, le altre due erano immortali. Ma uccidere la Medusa non era un'impresa facile. Perseo ebbe però la fortuna di essere aiutato da Ermete e Atena, due potenti dei dell'Olimpo. Essi regalarono a Perseo uno scudo di bronzo e dei sandali alati. Guidato da Ermete, Perseo arrivò nel luogo dove vivevano le Gorgoni. Munito da una spada e dallo scudo, volando grazie ai sandali alati, Perseo riuscì a tagliare la testa della Medusa.

Vediamo che quello che ritiene l'attenzione di Calvino in questo mito, è l'atteggiamento di Perseo.

Per non essere mutato in pietra, Perseo non guarda direttamente la Medusa. Si serve dello scudo come di uno specchio, per vedere solo il riflesso del mostro e poter tagliargli la testa. Si sostiene inoltre sul vento e le nuvole, ciò che c'è di più leggero, dice Calvino.

È dal sangue della Medusa che nasce il meraviglioso cavallo alato, Pegaso. “La pesantezza della pietra può essere rovesciata nel suo contrario”.[37]

La testa tagliata della Medusa viene nascosta da Perseo in un sacco. In caso di grande pericolo, Perseo si serve della testa come di un’arma terribile, che conserva, anche morta, il suo terribile potere micidiale.

Il mito di Perseo è per Calvino, “un’allegoria del rapporto del poeta col mondo, una lezione del metodo da seguire scrivendo.”[38] Cerchiamo di capire perché. Come abbiamo visto, Perseo per affrontare la Medusa, vola con i sandali alati, sostenendosi sul vento e sulle nuvole, e rivolge lo sguardo verso un’immagine indiretta, cioè verso il riflesso nello scudo.

Nello stesso modo, il poeta, lo scrittore, sostenendosi su una scrittura aerea e leggera, riesce ad affrontare la realtà e a trascriverla secondo una visione indiretta, una visione più personale. Non significa però che la sua realtà sia sbagliata.

Calvino grazie al mito, che contiene in sé un sapere antico e pieno d’insegnamento per chi è in grado di servirsene come chiave di lettura del mondo, riesce a spiegare al lettore il suo punto di vista.

Secondo A.Asor Rosa “al fondo della letteratura,- d’ogni letteratura[...] in modo particolare della sua propria visione della letteratura,- Calvino colloca una sostanza mitica, che ha a che fare con la parte più profonda, germinale della natura umana.”[39](abbiamo visto nel primo capitolo l’importanza che riveste il mito fino ad oggi e la sua presenza rintracciabile ancora in vari campi del mondo moderno.)

In realtà, dice Calvino, la forza di Perseo sta “in un rifiuto della visione diretta [...] ma non in un rifiuto della realtà del mondo di mostri in cui gli è toccato vivere, una realtà che egli porta con sé, che assume come proprio fardello.”[40]

Nello stesso modo, Calvino non rifiuta mai la realtà che lo circonda: è il suo modo di affrontarla che è diverso. Si serve dell’allegoria, della fantasia, dell’utopia, dell’ironia, della fiaba per affrontare il mondo in cui anche a lui “è toccato vivere”. Secondo questa prospettiva si apre una chiave di lettura che rende più agevole la comprensione di opere

[37] Calvino I , Saggi, op. cit., p.633.
[38] Calvino I, op. cit.,p.632.
[39] A. Asor Rosa, op. cit., p. 989.
[40] Calvino I., op. cit.,p.633.

calviniane dette fantastiche e fiabesche. La trilogia de *I nostri antenati* diventa in questo modo un segno della partecipazione di Calvino al dibattito culturale. La creazione di personaggi e situazioni fantastiche non nega la possibilità di emettere un giudizio, e la fantasia voluta da Calvino non è mai un modo di rifugiarsi nell'evasione.

Ma Calvino continua a cercare i segni di quello che lui chiama la leggerezza di Perseo. Saranno le *Metamorfosi* di Ovidio[41] a darcene una nuova testimonianza. Perseo dopo aver ucciso la Medusa si scontra con un mostro marino che tiene prigioniera Andromeda.[42] Di nuovo Perseo affronta un mostro e vince. Ma deve lavarsi le mani insanguinate e per non sciupare la testa della Medusa con la sabbia (siamo ben lontani dall'immagine di un eroe crudele e freddo), Perseo stende sopra il terreno "dei ramoscelli nati sott'acqua e vi depone la testa della Medusa a faccia in giù"[43]. I versi di Ovidio esprimono mirabilmente, secondo Calvino, la delicatezza dell'eroe davanti all'essere orribile e ci rivelano "quanta delicatezza d'animo sia necessaria per esser un Perseo, vincitore di mostri."[44]

Al contatto della Medusa, i ramoscelli si trasformano in corallo e accorrono allora le ninfe ad adornarsene.

Già dal sangue della Medusa era nato un essere tutt'altro che mostruoso e cioè Pegaso, il cavallo alato. Dall'orrore può anche scaturire la bellezza e la leggerezza grazie ad un atteggiamento delicato come quello di Perseo.

Avvicinando poi a Ovidio i versi di Montale del *Piccolo testamento*, una delle ultime poesie di *La bufera e altro* del 1956, nella quale Montale consapevole della difficoltà dei tempi che sta attraversando riesce a salvare la poesia, che non sarà effimera ma durevole. Calvino ritrova quegli "elementi sottilissimi" che si contrappongono all'orrore. Ritrova anche sé stesso "nella professione di fede nella persistenza di ciò che più sembra destinato a perire, e nei valori morali investiti nelle tracce più tenui."

Nel saggio *Tre correnti del romanzo italiano di oggi* del 1959, Calvino afferma che Eugenio Montale era il poeta della sua giovinezza e che: "le sue poesie chiuse, dure,

---

[41] Ovidio: (43 a.C, 17 a.C) Ovidio è uno dei più famosi poeti della Roma antica. Fu il maestro della poesia erotica (*L'arte di amare*) e dei versi mitologici. La sua opera più conosciuta è *Le Metamorfosi*, grande poema mitologico.
[42] Figlia di Cassipoea e di Cefeo. Andromeda doveva essere sacrificata a un mostro marino che devastava il paese. Perseo quando la vida se ne innamorò, uccise il mostro e la sposò.
[43] I. Calvino, op.cit., p.634
[44] I Calvino, op. cit., p.633.

difficili [...] erano il nostro punto di partenza: il suo universo pietroso [...], senza illusioni, è stato per noi l'unica terra solida in cui potevamo affondare le radici."[45]

È difficile, ci spiega Calvino parlare di leggerezza senza dover far un passo indietro, cercandone esempi in tutta la letteratura, perché la ricerca della *leggerezza* è "una *quête* senza fine".

Così ha fatto Milan Kundera nel suo romanzo *L'insostenibile leggerezza dell'essere*, nel quale viene messo in luce come tutto quello che ci appare leggero è in realtà caricato di un peso insostenibile. Gli eroi di Kundera sanno bene che la ricerca della leggerezza è anche sofferenza. Solo con "la vivacità e la mobilità dell'intelligenza"[46] entrambe qualità indispensabili dello scrittore e della scrittura si riesce a sfuggire alla pesantezza.

Per Calvino sfuggire alla pesantezza significa essere come Perseo: calzare i sandali alati e "volare[...] in un altro spazio", senza che però il suo volo diventi una fuga dalla realtà. In altre parole, Calvino capisce dall'inizio della sua carriera "che la realtà ci guadagna ad essere affrontata in maniera indiretta".[47]

Nasce allora in Calvino l'inquietudine di perdere le tracce della leggerezza nella letteratura inseguendola come se fosse un sogno destinato a svanire. Cerca nella scienza, mondo che per Calvino rappresenta un punto di riferimento costante, una conferma alle sue "visioni in cui ogni pesantezza viene dissolta..."[48]. La scienza tende a confermare l'ipotesi che tutto il nostro mondo- e addirittura il proprio corpo- si regge su entità sottilissime: il DNA, i neuroni, i quarks, gli atomi ecc...

Anche l'informatica, grande scoperta del nostro secolo dalla quale oggi non possiamo più fare a meno, poggia sulla dualità del *hardware* e del *software*. Ma, si chiede Calvino "É legittimo estrapolare dal discorso delle scienze un'immagine del mondo che corrisponda ai miei desideri?".[49] Si, perché riesce a collegare la leggerezza del *software*, del DNA, dei neuroni al filo dell'antica poesia di Lucrezio[50]. Nel *De rerum natura* Lucrezio tenta di "scrivere il poema della materia ma ci avverte subito che la vera realtà di questa materia è

[45] I. Calvino, *Saggi*, op. cit.,v.I, p.64.
[46] I.Calvino,op.cit., p.635.
[47] Lorenzo Mondo, "Calvino piè leggero", *La Stampa*, 26 giugno 1988,p.3.
[48] I.Calvino, *Saggi*, op.cit., p.636.
[49] I.Calvino, *Saggi*, op.cit., p.636.
[50] Lucrezio: (v. 99-55 a.C) filosofo e poeta, si ispirò dall'insegnamento del filosofo greco Epicuro. L'opera principale di Lucrezio *De Rerum Natura,La natura delle cose*, tratta in versi, di temi astratti come la natura atomica della materia.

fatta di corpuscoli invisibili."[51] Lucrezio, poeta della materia è consapevole del fatto che questa materia poggia su "corpuscoli invisibili".

Per Calvino il *De rerum natura* è l'opera "in cui la conoscenza del mondo diventa dissoluzione della compattezza del mondo, percezione di ciò che è infinitamente minuto e mobile e leggero."[52] Questa "poesia dell'invisibile" Calvino la chiama una "polverizzazione della realtà".

Lucrezio è il poeta della materia, ma è cosciente che esiste un'infinità di "potenzialità imprevedibili", che permettono alla materia di combinarsi e scombinarsi sempre in nuove forme. Ma il poeta dell'invisibile che è Lucrezio eccelle soprattutto, secondo Calvino, nel descrivere la parte visibile delle cose.

Calvino sceglie tre esempi: quello dei granelli di sabbia, quello delle conchiglie e quello delle ragnatele. Per dare una più chiara visione al lettore di quello che seduce Calvino, abbiamo pensato di riprendere direttamente dal *De rerum natura* uno di questi passi. Il primo esempio si trova nel libro II, dal verso 114 al verso 124:

> Osserva quello che accade in un raggio di sole
> che va ad infilarsi nel buio attraverso una tenda
> e spinge una lama di luce in mezzo alla stanza:
> a mille e mille vediamo in quella striscia sottile
> tanti corpi minuti rimescolarsi tra loro
> come impegnati ed intenti in una eterna contesa:
> vanno scontrandosi a gruppi, senza concedersi tregua
> Da ciò che riusciamo a vedere noi potremo intuire
> come ogni cosa si muova nel grande spazio infinito
> e questo piccolo esempio ci lascia capire in che modo
> si svolgano i fatti importanti che reggono il mondo.[53]

---

[51] I.Calvino, op.cit. p.636.
[52] ibidem.
[53]Tito Lucrezio Caro, *La natura delle cose*, *De rerum natura*, traduzione integrale e cura di Francesco Vizioli con testo latino a fronte, Roma, Newton & Compton editori, 2000, pp. 100-101.

La materia è fatta in realtà di minutissimi e invisibili corpuscoli, e tutta questa materia regge su atomi in movimento e in continua trasformazione. In altre parole, tutta la materia poggia sulla leggerezza di questi atomi in continuo movimento.

Anche Ovidio dice Calvino, sa che tutto può trasformarsi in nuove forme, e anche per Ovidio " la conoscenza del mondo è dissoluzione della compattezza del mondo"

Nel suo grande poema mitologico, le *Metamorfosi*, Ovidio dimostra come le qualità che differenziano un essere da un altro " non sono che tenui involucri d'una sostanza comune che- se agitata da profonda passione- può trasformarsi in quel che vi è di più diverso."[54]

La metamorfosi può essere il passaggio dalla condizione umana a quella animale, come per esempio Zeus, che per conquistare la donna amata si trasformava in animale (in toro, in cigno o in aquila). Può essere anche un passaggio dalla condizione umana a quella vegetale, come nel caso di due vecchi Filemone e Bauci, che furono ricompensati dagli dei per la loro ospitalità, e trasformati in una quercia, albero di Giove e in tiglio, indice di tenera fedeltà, e in questo modo, non furono separati neanche nella morte.

Queste trasformazioni da una specie all'altra permettono all'uomo di sentire un'unità, una parità fra tutto ciò che esiste nell'universo. La metamorfosi può rendere leggero come il passaggio dal bruco alla farfalla, o consentire la pietrificazione, come nelle fiabe.

Ma se Calvino ha scelto Ovidio è anche per le sue qualità di scrittore. Ovidio eccelle nel raccontare il passaggio da una forma ad un'altra. Calvino cita così la metamorfosi di una donna in albero e di una ragazza in ragno.

La leggerezza di Lucrezio e di Ovidio (e possiamo aggiungere quella di Calvino) "è un modo di veder il mondo che si fonda sulla filosofia e sulla scienza"[55].

Calvino precisa che non importa se Lucrezio è un seguace di Epicuro[56] e Ovidio un seguace di Pitagora[57], perché entrambi sono dei poeti e i loro mezzi linguistici sono quelli

---

[54] I.Calvino, op.cit., p.637.
[55] op.cit., p.638.
[56] Epicuro: (341-270 a.C). la dottrina del filosofo greco è fondata su una concezione materialistica del mondo e su un'etica della serenità, intesa come privazione del dolore fisico e morale (aponia e attarassia).
[57] Pitagora: (560-480 a.C) filosofo e scienzato greco che fondò a Crotone, in Magna Grecia, una scuola o setta che esercitò vasta influenza sul pensiero antico. Il pitagorismo, scuola filosofica e scientifica fiorita nel secoloV a.C per opera degli immediati seguaci di Pitagora , imponeva l'osservanza del celibato, la comunione dei beni e una serie di regole e pratiche per purificare il corpo e l'anima.

dei poeti. Ma è importante soprattutto il fatto che "in entrambi i casi la leggerezza è qualcosa che si crea nella scrittura."[58]

Calvino, che ha sempre a cuore di spiegarsi bene, si chiede se gli esempi che ha scelto per precisare il concetto di leggerezza, sono stati chiari per il lettore. Infatti ha cercato di dimostrare come esiste "una leggerezza della pensosità, così come tutti sappiamo che esiste una leggerezza della frivolezza; anzi, la leggerezza pensosa può far apparire la frivolezza come pesante e opaca."[59]

Da tutto quel che ha detto Calvino fino a questo punto abbiamo capito che la leggerezza nasce in quello che a prima vista ci appare come pesante e compatto. Ma è anche valido il contrario: la leggerezza può rivelare il proprio peso, come nel romanzo di Milan Kundera. La leggerezza è anche un modo di vedere il mondo, come per Lucrezio e Ovidio. La leggerezza nasce pure nella scrittura, quella del poeta e dello scrittore, una scrittura agile in grado di trasmettere al lettore i pensieri di un'intelligenza mobile e vivace. La leggerezza è un modo di vedere il mondo e di indagare la verità.

Come ha dichiarato prima, "la leggerezza pensosa può far apparire la frivolezza come pesante e opaca", e come ha fatto fino a questo punto, Calvino cerca nella letteratura un esempio che sostieni il suo ragionamento.

Calvino sceglie una novella del *Decameron* di Boccaccio. È la novella nona della sesta giornata, nella quale appare il poeta fiorentino Guido Cavalcanti.

Boccaccio ci racconta, che nella Firenze di quel tempo, era di uso fra i giovani ricchi e nobili della città, organizzare feste e andare in giro per la città, cercando sempre nuovi inviti e divertimenti. Cavalcanti, malgrado la sua ricchezza e la sua eleganza, non condivideva mai i passatempi di questi giovani. Preferiva passeggiare meditando. Era per questa ragione abbastanza impopolare presso di loro, ed era sospettato addirittura di "cercare se trovar potesse che Iddio non fosse."[60] In uno di quei giorni mentre come al solito la spensierata brigata di giovani cavalcava per la città, videro Cavalcanti che stava passeggiando fra le tombe. Il poeta, ad un tratto, si trova circondato da questi cavalieri, che cominciano a chiedergli:

---

[58] I.Calvino, op.cit., p.638.
[59] ibidem.
[60] Giovanni Boccaccio, *Decameron*, a cura diVittore Branca, Milano, Mondadori, 1989, v.II,p.537.

> "Guido, tu rifiuti d'esser di nostra brigata; ma ecco, quando tu avrai trovato che Idio non sia, che avrai fatto?".
>
> A' quali Guido, da lor vegendosi chiuso, prestamente disse: "Signori, voi mi potete dire a casa vostra ciò che vi piace"; e posta la mano sopra una di quelle arche, che grandi erano, sì come colui che leggerissimo era, prese un salto e fusi gittato dall'altra parte, e sviluppatosi da loro se n'andò.[61]

Non è tanto la risposta di Cavalcanti che ritiene l'attenzione di Calvino in questa novella. Rimane invece fortemente colpito dall'immagine del poeta che scappa dai molesti grazie alla sua leggerezza.: "sì come colui che leggerissimo era" (un'immagine che nasce dalla parola, da quel processo che Calvino definisce nella lezione sulla *Visibilità*).

Cavalcanti dimostra come dietro un'apparenza austera e, possiamo supporre, pesante, si nasconde la sua leggerezza corporale e mentale. Invece la leggerezza, la *nonchalance* dei cavalieri non è altro che "frivolezza [...] pesante e opaca".

È questa l'immagine che dovremo salvaguardare nella mente, l'immagine del poeta-filosofo che si solleva sul mondo, e che dietro alla sua pensosità nasconde una vera leggerezza ossia la vera conoscenza del mondo. Questa leggerezza che si contrappone alla falsa vitalità moderna che "appartiene al regno della morte". Calvino sceglie questo atteggiamento del poeta, ovvero la sua leggerezza come "simbolo augurale dell'affacciarsi al nuovo millennio".[62]

Conserviamo così l'immagine di Cavalcanti poeta-filosofo, poeta della leggerezza. Nella sua poesia, ci spiega Calvino, Cavalcanti riesce a dissolvere, ad alleggerire mediante la sua scrittura temi tutt'altro che leggeri. È spesso presente il tema della sofferenza amorosa, che ovviamente trascina con sè un bagaglio pesante di tristezza, di lacrime, di disperazione, di mancanza e cosi via. Eppure Cavalcanti riesce a conferire leggerezza alla sua poesia. Una poesia sempre marcata da tre caratteristiche: è leggerissima, è in movimento, è un vettore d'informazione.

Nel confrontare un verso di Cavalcanti con un verso di Dante, Calvino evidenzia come il movimento della loro poesia sia diverso. Così in Cavalcanti "tutto si muove così

[61] op.cit., pp.537-538;
[62] I.Calvino, op.cit., p.639.

rapidamente che non possiamo renderci conto della sua consistenza ma solo dei suoi effetti".

In Dante "il peso delle cose è stabilito con esattezza", e quando parla di elementi sottili e leggeri come può esserlo la neve, il suo intento è di rendere non la leggerezza ma "il peso esatto di questa leggerezza".

Nessuna delle due qualità verrà preferita all'altra, perché ognuna sarà apprezzata rispetto al suo contrario, sarà apprezzata per le sue qualità. Benché questa conferenza sia dedicata alla leggerezza, Calvino non intende disprezzare i valori del peso e afferma nella seconda lezione, la *Rapidità*: "non pretendo di escludere il valore contrario: come nel mio elogio della leggerezza era implicito il mio rispetto per il peso..."[63]. Calvino sostiene che nella letteratura europea esistono due vie da seguire aperte rispettivamente da Cavalcanti e da Dante:

-una via che tende a alleggerire il linguaggio fino a farlo assomigliare ad "un campo di impulsi magnetici"

-e un'altra vocazione che tende a conferire al linguaggio il peso delle cose.

Ovviamente anche Dante è perfettamente capace di rappresentare la leggerezza, tuttavia la sua agilità si esprime più felicemente quando deve dare "solidità corporea anche alla più astratta speculazione intellettuale".

Cavalcanti invece acquisisce una tale leggerezza di scrittura che sembrerebbe che il "pensiero si staccasse dall'oscurità in rapide scariche elettriche".

L'espressione che usa Calvino per dipingere la poesia di Cavalcanti riesce felicemente a colpirci in un modo preciso e giusto e ne fa scatenare un'immagine molto bella. Vediamo adesso nel terzo paragrafo quali sono le diverse accezioni che Calvino attribuisce alla parola leggerezza.

[63] I.Calvino,op.cit., p.667.

V.3 Le tre accezioni della leggerezza.

Calvino si serve della poesia di Cavalcanti per riuscire a chiarire, a se stesso e al lettore, come percepisce la leggerezza, e elemento fondamentale, la leggerezza è associata "con precisione e determinazione e non con la vaghezza e l'abbandono al caso".

E per dare più peso a questa affermazione, Calvino sceglie un verso del poeta francese Paul Valéry: "Il faut être léger comme l'oiseau, et non comme la plume".Questo verso oppone la leggerezza dell'uccello a quello della piuma, che hanno un volo diverso.Vale a dire che il volo dell'uccello in quanto è leggero non è mai abbandonato al caso, perché egli sa usare il vento per volare dove gli conviene, e non è il più vecchio sogno dell'uomo di riuscire a volare? Come abbiamo visto nel primo capitolo, non mancano gli esempi nella mitologia, nella letteratura, di questi uomini che hanno sempre sognato di liberarsi dal proprio peso per staccarsi dalla terra e volare.

Oggi ancora il volo reso possibile soprattutto grazie agli aerei, viene vissuto come un'esperienza particolare. Abbiamo visto come si trova al centro del bellissimo libro di Daniele Del Giudice *Staccando l'ombra da terra* Anche in psicologia il sogno di volo viene considerato un sogno molto bello e liberatore.

Mentre il volo della piuma, oltre ad essere un simbolo di leggerezza, è anche fatalmente associato al sentimento di vaghezza e di movimento incontrollato. Infatti, la piuma si lascia portare dal più minimo soffio di vento senza possibilità di scelta. Ed è in questo che il volo della piuma non può essere visto da Calvino come il simbolo della leggerezza che egli augura per tutti.

Anche l'immagine dell'uccello è da salvaguardare nella mente come rappresentazione di una leggerezza non utopica ma reale.

Grazie a Cavalcanti, Calvino individua almeno tre accezioni diverse di leggerezza:

- 1. Un linguaggio e un significato che subiscono lo stesso alleggerimento, cioè una leggerezza di linguaggio in grado di trasmettere al lettore la levità del pensiero, come esempio Calvino ci propone una poesia di Emily Dickinson. Nell'opera di Calvino, secondo A. Asor Rosa penseremo a *Le città invisibili* .
- 2. Una seconda accezione che percepisce la leggerezza come capacità d'astrazione mentale. Come esempio Calvino sceglie un passo di un libro di

Henry James, *The beast in the jungle* ,e a proposito di quest'autore Calvino dice che tutta la sua opera è posta "sotto il segno dell'elusività, del non detto, della ritrosia"[64]. Sempre secondo A.Asor Rosa corrisponde a tale definizione di leggerezza il libro di *Palomar.*

- 3. In terzo luogo, leggerezza significa scelta di un'immagine, di una figura simbolica che acquisisce un valore emblematico. Come la figura simbolica di Cavalcanti che, sollevandosi con un salto sopra le tombe, diventa emblema della leggerezza pensosa opposta alla leggerezza frivola. E nell'opera di Calvino penseremo a certe figure emblematiche del *Castello dei destini incrociati* (secondo A.Asor Rosa)

Così appaiono emblematiche le figure di Don Chijote,di Mercuzio, di Cyrano de Bergerac, di Swift e di Leopardi.

Ma bisogna prima soffermarci sull'importanza che l'opera shakespeariana riveste per Calvino. L'opera di William Shakespeare ha come sfondo culturale un ambiente molto ricco, intrecciato di atomismo lucreziano[65],di neoplatonismo rinascimentale e di mitologia celtica. Tutta questa complessa alchimia si ritrova nelle parole di Mercutio, personaggio del dramma di *Romeo e Giulietta*. Mercutio racconta un sogno che ha fatto, dove appare su una carrozza fatta di "un guscio di nocciola" la Regina Mab, la levatrice delle fate:

Lunghe zampe di ragno sono i raggi delle sue ruote; d'elitre di cavalletta è il mantice; di ragnatela della più sottile i finimenti; roridi raggi di luna i pettorali; manico della frusta un osso di grillo; sferza, un filo senza fine[66].

Calvino aggiunge che un elemento decisivo è che questa carrozza è " scorazzata da un equipaggio d'atomi impalpabili". È vero che ci sembra riconoscere in questo passo gli accenni della poesia di Lucrezio, quando ci parla di quei elementi sottilissimi che sono intorno a noi, ossia la parte invisibile delle cose.

Lo spirito di Mercutio si ritrova in ciò che consiglia a Romeo, che ha paura di sprofondare sotto il peso dell'amore, di farsi " prestare le ali da Cupido e [levarsi] più alto

[64] Italo Calvino, *Saggi*, Milano, Meridiani Mondadori 1995,v.I, p.867.
[65] Ossia una conoscenza del mondo che diventa dissoluzione della compattezza del mondo.
[66] I.Calvino, op.cit., p.645.

d'un salto"[67]. L'essere innamorato è per Mercutio uno stato di leggerezza, non di dolore. Il passo di Mercutio è un passo danzante e leggero.

L'importanza che riveste questo personaggio per Calvino è già affermata nel 1984, quando, rispondendo ad un'inchiesta, lo scrittore rivela che se avesse potuto essere un personaggio famoso di romanzo o di un'opera di non fiction, avrebbe voluto essere Mercutio. Dice: " Vorrei essere Mercuzio. Delle sue qualità ammiro soprattutto la leggerezza, [...] - e al tempo stesso la saggezza, [...] un Don Chisciotte che sa benissimo che cosa è sogno e cosa realtà, e li vive entrambi ad occhi aperti" [68].

L'accostamento di queste due parole, leggerezza e saggezza, conferma quello che abbiamo visto nel primo capitolo e cioè che la leggerezza è una qualità necessaria a colui che, mediante l'elevazione dello spirito, vuole raggiungere la saggezza.

La figura di Mercutio potrebbe essere avvicinata a quella di Perseo, che sa benissimo affrontare la realtà ad occhi aperti. Come anche Calvino che, scegliendo l'allegoria, l'utopia o la fiaba affronta sempre la realtà ad occhi aperti. Calvino augura che la figura di Mercutio, o meglio «il passo danzante di Mercutio vorremmo che ci accompagnasse fin oltre la soglia del nuovo millennio.»

In una commedia di Shakspeare, *Sogno di una notte di mezza estate* , ritroviamo il personaggio di Puck, il malizioso folletto che realizza il legame tra livello della fantasia (il mondo delle fate) e il livello della realtà (il mondo dei personaggi umani). Possiamo notare che Puck è ancora una figura di mediazione .

In Shakespeare, Calvino trova pure quella capacità specifica «che permette di contemplare il proprio dramma come dal di fuori e di dissolverlo in malinconia e ironia». Melanconia e *humour*, oltre ad essere gli elementi che caratterizzano il personaggio di Amleto, diventano le caratteristiche di altri protagonisti drammatici shakespeariani.

Così in *As you like it* (Come vi piace), la malinconia è concepita non come un tutto compatto, ma come un insieme di elementi, come "un velo di particelle minutissime d'umori e sensazioni, un pulviscolo d'atomi."

---

[67] Ibidem.
[68] I.Calvino, *Eremita a Parigi* , Milano, Mondadori 1994, p.239.

Malinconia e umorismo : ecco come riappare la gravità senza peso di Cavalcanti nell'opera di Cervantes e di Shakespeare. Una malinconia che è «la tristezza diventata leggera », così come « lo *humour* è il comico che ha perso la pesantezza corporea ».

In questo modo si riannoda il filo alla concezione pulviscolare del mondo di Lucrezio, però Calvino sa che non sarebbe pertinente immaginare uno Shakespeare seguace della teoria lucreziana.

Per trovare un testimone di questa visione atomistica dell'universo legata al sensismo di Gassendi e all'astronomia di Copernico, nutrita dal naturalismo rinascimentale italiano, bisogna andare in Francia qualche anno dopo. Ed è Cyrano de Bergerac quest'autore che riunisce tali elementi, trasfigurati dal fantastico in *L'altro mondo ovvero stati e imperi della luna* . Cyrano proclama una parità fra tutte le cose animate e inanimate, e sostiene come possono essere aleatori i processi combinatori che hanno creato le forme viventi: l'uomo avrebbe potuto non essere e il mondo potrebbe essere diverso. Sono i processi combinatori che ritroviamo nelle *Cosmicomiche* di Calvino.

Quindi non c'è superiorità di un essere rispetto all'altro, perché tutto è il frutto di una combinazione casuale. Così c'è parità e fraternità tra l'uomo e il cavolo, proclama Cyrano de Bergerac, come c'è parità fra tutti gli esseri. È bisogna notare, aggiunge Calvino, che questa affermazione di uguaglianza è fatta con un secolo di anticipo sulla rivoluzione francese.[69] Infatti l'antropocentrismo, che è quella concezione filosofica che considera l'uomo come centro e fine ultimo dell'universo, "può essere annullato in un' istante dall'invenzione poetica", precisa Calvino.

Ma questo ingenuo personaggio che è Cyrano figura nella lezione sulla leggerezza, dice Calvino, soprattutto per il modo con il quale aveva già intuito, prima di Newton, il problema della forza di gravità. L'ingegnosità di Cyrano è grande nell'inventare nuovi sistemi in grado di liberare l'uomo dal peso corporeo in modo tale da permettergli di salire sulla luna.

Altri scrittori come J.Swift e i suoi *Viaggi di Gulliver* , o Voltaire[70] con la sua storia del gigante *Micromegas,* che viaggia nello spazio, sono anche loro (siano essi avversari o

[69] Ricordiamo che la dichiarazione *Des droits de l'homme et du citoyen* fu redatta il 26 agosto del 1789. Il primo articolo proclama che : « Les hommes naissent et demeurent libres et égaux en droits. »

[70] polemista brillante, nel quale una sottile e apparente leggerezza non esclude una vera pensosità.

sostenitori di Newton) stimolati non dall'idea di pesantezza " bensì [dall']equilibrio delle forze che permette ai corpi celesti di librarsi nello spazio".

Tutta la letteratura del diciottesimo secolo è ricca di immagini e di personaggi aerei. L'interesse per questo tema favorì la scoperta delle *Mille e una notte*, bellissima raccolta di fiabe orientali, tradotte in francese da Antoine Galland; e si apre ancora una nuova dimensione che abbonda di immagini di volo e di figure aeree. Sconosciuti fino ad ora alla maggior parte dei lettori occidentali, la letteratura orientale apre spazi nuovi e meravigliosi, spazi dell'oriente dove è presente la tematica del volo che diventa possibile grazie a tappeti, cavalli volanti, geni che trasportano l'eroe attraverso lo spazio in un battere d'occhio, uccelli fantastici e così via. Anche i personaggi, godono di questa capacità quasi divina di muoversi con leggerezza; sono personaggi aerei, dotati di grazia ed eleganza.

Per Calvino, il tema del volo raggiunge il suo apogeo nelle *Avventure del Barone Münchhausen* che sono " una continua sfida alla legge della gravitazione". E Calvino precisa che per quello che riguarda queste due opere, non si sa bene se hanno "avuto un autore,molti autori o nessuno".Storie inventate da tutti e che fanno quindi parte di un immaginario collettivo che evidenzia inanzittutto una tematica onnipresente e cioè quella del volo umano, raggiungibile attraverso i mezzi più vari, siano essi più ispirati dalla scienza o dal fantastico.In questa letteratura popolare e colta stimolata dalle teorie di Newton, ossessionata quindi dall'alleggerimento e dal volo umano si anticipa in qualche modo la concretizzazione del volo nello spazio e del primo uomo sulla luna.

Tutte queste testimonianze letterarie sembrano avere come punto comune il desiderio di liberare l'uomo dal suo peso, materiale o spirituale, attraverso l'evasione letteraria. Ed è anche questo il ruolo della letteratura, come prima i miti avevano il ruolo di spiegare i misteri della creazione, di rassicurare e di fare sognare gli uomini.

La fortuna letteraria delle teorie di Newton continua con Leopardi quando a quindici anni scrive un trattato sull'astronomia che,inoltre, sintetizza il lavoro di Newton. L'osservazione del cielo dà a Leopardi l'ispirazione dei suoi versi più belli, secondo Calvino. Nel descrivere l'irraggiungibile felicità, schiacciata dal peso di vivere, Leopardi usa immagini che rappresentano la leggerezza: uccelli, "una voce femminile che canta da una finestra, la trasparenza dell'aria, e soprattutto la luna." Calvino insiste sull'importanza

che l'immagine della luna riveste sia per Leopardi sia per lui stesso. Addirittura, ci dice di aver pensato di dedicare questa prima conferenza alla luna, ma ripensandoci preferisce lasciarla a Leopardi.

Il grande "miracolo" di Leopardi è di essere riuscito a «togliere al linguaggio ogni peso fino a farlo assomigliare alla luce lunare ». Questa definizione corrisponde alla prima accezione della leggerezza e cioè : «un alleggerimento del linguaggio per cui i significati vengono convogliati su un tessuto senza peso fino ad assumere la stessa rarefatta consistenza.», perché Calvino considera che «la poesia è fatta più di quel che si tace che di quel che si dice, ossia è l'arte di dire tacendo ».

La poesia consiste quindi più nel togliere che nel mettere. Il linguaggio poetico di Leopardi diventa luce lunare, e i pochi versi che accompagnano le numerose apparizioni della luna "bastano a illuminare tutto il componimento di quella luce o a proiettarvi l'ombra della sua assenza." Uno dei modelli di Leopardi fu Galileo, e anche Galileo sapeva adottare un linguaggio rarefatto per parlare della luna. Calvino dice che : "Galileo, appena, si mette a parlare della luna innalza la sua prosa a un grado di precisione ed evidenza ed insieme di rarefazione lirica prodigiosa. E la lingua di Galileo fu uno dei modelli di Leopardi, gran poeta lunare..."[71]

Con la luna nel primo racconto delle *Cosmicomiche* Calvino renderà ancora omaggio a grandi poeti lunari della letteratura italiana da Dante a Ariosto a Galileo.
A questo punto Calvino si chiede dove è arrivato attraverso tutte le strade che aveva imboccato all'inizio del suo discorso:

> C'è il filo che collega la Luna, Leopardi, Newton, la gravitazione e la levitazione...C'è il filo di Lucrezio, l'atomismo, la filosofia dell'amore di Cavalcanti, la magia rinascimentale, Cyrano... Poi c'è il filo della scrittura come metafora della sostanza pulviscolare del mondo: già per Lucrezio le lettere erano atomi in continuo movimento che con le loro permutazioni creavano le parole e i suoni più diversi.

[71]Italo Calvino, *Il rapporto con la luna*,Milano,Meridiani Mondadori 1995,v.I, p.228.

Ma quest'idea di considerare la scrittura come "modello d'ogni processo della realtà", come ultima e unica realtà non soddisfa Calvino, perchè egli considera che la scrittura non si chiude su se stessa, anzi la parola è un continuo tentativo di adeguamento all'infinità varietà delle cose.

E finalmente la scelta è questa, quella che sicuramente è la più cara a Calvino: "la letteratura come funzione esistenziale, la ricerca della leggerezza come reazione al peso di vivere". La letteratura, in quanto è anche conoscenza del mondo, ha bisogno dell'antropologia, dell'etnologia, della mitologia per estendere il suo campo d'indagine a tutta la complessa struttura umana.

Così quando l'uomo viveva ancora in tribù, e che spesso la vita e il nutrimento erano instabili e dipendevano da fattori incontrollabili allora dall'uomo, lo sciamano che era l'intermediario tra il mondo degli uomini e il mondo degli spiriti, aveva il potere di annullare il peso del proprio corpo e volava in un altro mondo, aiutando cosi a guarire il malato o a fare comunicare gli uomini con gli spiriti degli dei o dei suoi antenati.

Per quello che riguarda l'immagine dello sciamano, Cristina Benussi[72] dice del processo compiuto nelle *Cosmicomiche* che Calvino " Simile a uno sciamano sposta in un 'altro', 'diverso' reame, come diceva Propp, se stesso, allo scopo di trovare in un altro livello di percezione la forza per modificare la realtà". Sarebbe anche Calvino simile a un sciamano nello svolgimento del suo lavoro?

Ed è per questo che già in secoli più vicini, apparve l'immagine della strega. In una società maschile, dove la donna porta il peso della tradizione con il suo retaggio di privazioni e di costrizioni, le streghe si scrollano di dosso questo peso e acquisiscono la libertà volando via, sia sui manici di scope sia su "veicoli più leggeri". E prima di essere streghe, erano immagini simboliche che facevano parte dell' "immaginario popolare". Quindi questa levitazione è intimamente legata alla sofferenza popolare, e il ruolo della letteratura è di perpetuare questo "dispositivo antropologico".

Nella letteratura orale, ossia nelle fiabe, il volo dell'eroe in un altro regno (spesso il mondo dell'aldilà) è una costante. Così Vladimir Propp, che ha catalogato le funzioni della fiaba in *Morfologia della fiaba* , definisce il volo come il trasferimento del protagonista alla ricerca di un oggetto magico o di una persona da salvare, "in un "altro" "diverso" reame,

[72] Cristiana Benussi, *Introduzione a Calvino,* Roma-Bari,Laterza 1989, p.110

che può essere situato molto lontano in linea orizzontale o a grande altezza o profondità in senso verticale”. L’eroe è capace di volare sia con l’aiuto di animali, di oggetti magici, assumendo le sembianze di un animale ecc.

Quindi il desiderio di volare presente dall’antichità e trasmessosi attraverso i secoli nell’immagine dello sciamano o della strega è rintracciabile nell’immaginario letterario. Calvino riconosce in questo legame che si stabilisce tra etnologia, folklore e letteratura quasi una regola: « la razionalità più profonda implicita in ogni operazione letteraria vada cercata nelle necessità antropologiche a cui essa corrisponde.»

La letteratura trova le sue radici più profonde nell’essenza della vita, e sicuramente ci trasmette tutti i più remoti desideri irrealizzati dell’uomo.

A testimoniare di questo legame, Calvino ci racconta la storia del cavaliere del secchio di Kafka, che ha come origine una dura realtà e cioè la prima guerra mondiale. La mancanza di combustibile per il riscaldamento porta il narratore a uscire in cerca di carbone con un secchio che gli fa da cavallo sollevandolo e trasportandolo ondeggiante. Non riesce ad ottenere carbone e si fa cacciare come una mosca, sempre seduto sul secchio. Il secchio lo porta lontano, oltre le “Montagne di Ghiaccio”, in un altro reame nel quale forse troverà quello che aveva cercato. Ma le interpretazioni di questo racconto possono essere numerose e così potrebbe essere una *quête* mai conclusa, oppure questo secchio segno di privazione “che ti eleva al punto che la tua umile preghiera non potrà più essere esaudita,-apre la via a riflessioni senza fine.”

E come gli eroi delle fiabe, gli sciamani o le streghe, il cavaliere del secchio (che però non è dotato di nessun potere particolare) vola via in risposta ad un desiderio insoddisfatto. Eppure non sappiamo se il suo volo gli darà soddisfazione, cioè se troverà oltre le montagne qualcosa in più. Quest’immagine del cavaliere è “un’immagine di mancanza, di desiderio inappagabile, di sofferenza, di ricerca inesauribile, ma anche di possibilità di esplorazione oltre il sensibile, di allucinazioni, di fantasmi, di “diversi” significati”[73]

Anche noi, dice Calvino non possiamo prevedere cosa troveremo, a cavallo del nostro secchio vuoto, quando avremmo passato il capo del nuovo millennio. Magari non ci

[73] M. Mauri Jacobsen, *Palomar e il viaggio di Calvino dall’esattezza alla leggerezza*, in “Italica”, vol.69, n.4, Winter 1992, p.499.

sarà altro che quello che abbiamo già con noi, e per esempio quella leggerezza che rappresenta una chiave di lettura importante della letteratura, e del mondo.

Conclusione

Come per il Cavaliere del secchio, tutta la nostra vita è fatta di privazioni, mancanze ma è anche ricerca, sfida. Per affrontare le metamorfosi della realtà, che in questo millennio diventano sempre più rapide e disordinate, la leggerezza offre varie soluzioni: non solo dal punto di vista letterario, ma soprattutto dal punto di vista antropologico.

In questo saggio, Calvino si è servito della propria opera e dell’opera altrui per spiegare la sua idea di leggerezza. Non sarebbe del tutto lecito concludere che Calvino confessa di arrendersi alla difficoltà del labirinto della conoscenza del reale. Anzi, nel passato, si era già dimostrato in grado di rilevare la sfida alla complessità e alla molteplicità del reale. Purtroppo la sua morte non ci permette di sapere sotto quale nuova forma si sarebbe presentata la leggerezza nelle opere successive.

Non possiamo neppure fa previsioni per il futuro, più che mai incerto, del libro e della letteratura. Bisogna pur essere fedeli a questo suo spirito di sfida, che rimane in bilico tra ragione e utopia. La leggerezza è questo fragile ponte gettato verso il futuro, che ci può servire per attraversare il vuoto che esiste tra le parole e la natura delle cose.

SESTO CAPITOLO

LA DIALETTICA DELLA LEGGEREZZA E DEL PESO NELL’OPERA DI ELSA MORANTE. LA POETICA DELLA GRAZIA.

SESTO CAPITOLO

LA DIALETTICA DELLA LEGGEREZZA E DEL PESO NELL'OPERA DI ELSA MORANTE. LA POETICA DELLA GRAZIA.

INTRODUZIONE

Per questa ostinata volontà di rimanere fuori da ogni tracciato e da ogni corrente letteraria la scrittura di Elsa Morante punta sui valori umani che non appartengono a un'epoca storicamente determinata, ma all'eterna commedia e dramma dell'esistenza umana. I suoi temi sono fuori del tempo e dello spazio. La sua opera non appartiene a un adesso ma a un sempre.

Non ci possano essere dubbi che la Morante sia da collocare fra i maggiori scrittori del Novecento. Operando un importante lavoro di reinterpretazione della realtà attraverso tutta la sua produzione narrativa, Elsa Morante ha trattato i temi più profondi dell'esistenza umana. Il dolore e la grazia, l'infanzia e la vecchiaia, la vita e la morte. La sua poetica è la poetica dell'esistenza.

La tematica centrale delle opere di Elsa Morante parte sicuramente dalla stessa matrice che aveva ispirato la sua produzione giovanile di fiabe e poesie per bambini. La sua poetica può facilmente ritrovarsi enunciata in chiave lirica nel *Mondo salvato dai ragazzini*, dal titolo molto pertinente.

Se la leggerezza è un tema caro alle avanguardie del Novecento e riveste un valore simbolico molto denso legato all'archetipo del volo, Elsa Morante, che può essere presentata come una delle scrittrici più sensibili e più misteriose del novecento italiano, si inserisce nella nostra ricerca non solo per il modo nel quale testimonia della leggerezza ma anche per il valore opposto, cioè la "pesanteur" come diceva lei, di sicuro in riferimento a quel titolo di Simone Weil *La pesanteur et la grâce*. Su questa influenza della filosofa francese sulla narrativa di Elsa Morante torneremo in seguito, soffermandosi sui saggi di Concetta d'Angeli dedicati all'opera della nostra scrittrice, che con grande chiarezza, mettono in rilievo questo aspetto essenziale.

Nell'immaginario morantiano alla parola leggerezza si affianca la parola grazia o *grâce,* legata in particolare all'universo infantile e anche animale. Elsa in realtà non si rivela una scrittrice impegnata in nome della lotta femminista. Non parla in nome delle donne, ci dice Garboli, ma parla in nome dei bambini: " La Morante non s'identifica con le donne, s'identifica coi ragazzi. Il suo rapporto col mondo passa attraverso la prepotenza luminosa di Achille o il distacco dal mondo di Rimbaud"[1]

Elsa Morante non è una femminista: "non ama le donne. Le disprezza; e le disprezza quanto più esse vantino civiltà, educazione, cultura. Preferisce le contadine come Nunziata". Non appartiene al moderno, prova una

" riluttanza atavica, tenacissima, ad accettare e a fare proprio quel sistema di conquiste, di regole, di valori su cui si fonda lo statuto culturale borghese"[2].

In questo mondo malato, che ha vissuto il regime fascista la guerra e il dopo guerra, invaso dal capitalismo strapotente, Elsa Morante crede fermamente che solo i bambini e gli adolescenti sono i depositari dell'innocenza e della grazia. Solo la nostra fiducia nella bellezza, nella grazia e nella letteratura può ancora salvare la coscienza dell'uomo.

La letteratura, per essere vera e vitale, non può essere una mera cronaca dei fatti quotidiani, ma deve conferire alla realtà un respiro più ampio che l'inserisca nel tempo mitico. Affinché la letteratura possa essere una storia vera sempre e dappertutto.

Vedremo inoltre che varie figure femminili che oscillano tra la grazia di una ballerina e il peso della sofferenza sviluppano il tema della maternità. Ma è vero che nella sua opera non ci sono personaggi di donne *moderne* o intellettuali.

Leggendo Elsa Morante è possibile in realtà individuare abbastanza rapidamente due poli all'interno dell'intera sua produzione narrativa e poetica. Tra leggerezza e peso, la poetica di Elsa Morante sprigiona tutta la sua potente e misteriosa creatività e rivela anche tutte le sue fragilità e paure.

In questa dialettica si trova l'opera morantiana e abbiamo quindi pensato di lavorare su due romanzi rappresentativi di questi poli opposti e complementari,

---

[1] Cesare Garboli, *Il gioco segreto*, Nove immagini di Elsa Morante, Milano, Adelphi edizioni, 1995, p.223-224.
[2] Ibid. p.224.

rilevando inoltre in alcuni racconti (che serbano immagini che ritroviamo nei romanzi) immagini di leggerezza e di peso.

Appaiono allora due aspetti: un aspetto solare, legato all'istinto di vita cioè positivo ed ottimista del temperamento di Elsa che appare evidente nell*'Isola di Arturo* e un aspetto oscuro, negativo e pessimista più centrato sulla temporalità, la malattia e la morte che caratterizzano l'ultimo romanzo *Aracoeli.*

Forte e fragile, solare e tormentata così appare la personalità di una scrittrice decisamente unica. Attraverso questa dialettica, questo processo logico Elsa Morante cerca di raggiungere il vero, contrapponendo spesso, sia nei racconti che nei romanzi, concetti antitetici o diversi, immagini di leggerezza e di peso, trasformazioni e metamorfosi continue dei personaggi che spesso hanno sembianze animalesche. Così abbiamo individuato alcuni temi presenti nella sua produzione che uniti o contrapposti creano l'universo dentro il quale si colloca la scrittura e la poetica di Elsa Morante. Ma per ritrovare le immagini di leggerezza presenti nei due romanzi sui quali vogliamo soffermarci è necessario indagare alcune immagini di leggerezza che ritroviamo nei racconti di Elsa Morante, ora raccolti in un unico volume pubblicato dall'Einaudi, *Racconti dimenticati* e anche nella raccolta dello *Scialle Andaluso*

VI. 1. Elsa Morante. La grazia della creazione letteraria contro la *pesanteur* dell'esistenza.

" La vita fugge e non s'arresta un'ora" scriveva Petrarca nel *Canzoniere*. In questo verso Petrarca aveva riassunto questa terribile coscienza della nostra breve permanenza sulla terra.

Su questa fuga del tempo e sull'inarrestabile trasformazione del corpo e dell'anima, sul passaggio dalla leggerezza alla pesantezza, su questi e altri temi ancora possiamo ora fermare il nostro sguardo per esaminare alcuni aspetti più caratteristici della narrativa morantiana.

L'opera di Elsa Morante occupa un posto particolare nel panorama letterario a lei coevo. È difficile per la critica attribuirle l'appartenenza a qualsiasi corrente letteraria. Sia per la continua metamorfosi che si opera attraverso le sue opere e le forme sotto le quali si presentano al suo pubblico, sia per la ricchezza estrema della sua scrittura, nella quale si possono scorgere autori come Saba, Penna, o grandi romanzieri russi. Difficile però riconoscere i suoi modelli. Ogni volta che si apre un racconto, un romanzo o che si legge una poesia della Morante si penetra in un universo pieno di sorprendenti spazi incantati, di personaggi posti all'insegna della grazia, di una magica capacità della scrittrice a sottrarsi al peso della realtà trasportando il suo lettore, spesso attraverso gli occhi e la voce di protagonisti bambini e adolescenti in un universo che solo lei ha saputo creare[3], conferendo ai suoi personaggi e ai suoi spazi une dimensione insieme profondamente umana e magica. Uno stato che è lo stato originale della realtà. Ma se le forme cambiano, le tematiche, le immagini, e anche gli archetipi rimangono gli stessi e si ripetono, travestiti, nell'intera produzione morantiana.

Nei primi anni settanta, Elsa Morante confessava con dolore e paura la sua *pesanteur*, al suo amico e critico Cesare Garboli.

---

[3] Garboli insiste più volte sull'irrepetibile unicità della scrittura di Elsa Morante. Esperienza quindi fuori di ogni tracciato letterario a lei contemporaneo.

La *pesanteur* le appariva infatti come il suo difetto peggiore[4] e le sembrava legato intimamente ad un estrema sensibilità fisica. Come se la sua intuizione, la sua capacità a leggere i segni misteriosi le avesse già lasciato percepire la metamorfosi fisica dovuta alla malattia che avrebbe di lì a poco sconvolto la sua vita.

Ammetteva quindi di essere colpita di pesantezza. Dolorosa presa di coscienza se pensiamo al posto che la leggerezza e la grazia occuparono nella sua opera e nella sua vita. Risentiva questa pesantezza come una grave sconfitta e, infatti, in questo modo cominciò la sua metamorfosi. Perse la gioia e l'allegria che le erano congeniali e si racchiuse in se. La malattia operava dentro di lei un lento lavoro di trasformazione. Ma proprio l'invecchiamento fisico scatena la presa di coscienza del tempo che passa, e dell'impossibilità di sfuggire alla morte. Diventa come la rivelazione di una sconfitta.

E come se contro tutti i valori e le cose belle nelle quali lei aveva da sempre creduto si operava una triste trasformazione. Alla grazia dei ragazzi, dei felici pochi ormai si contrapponeva la *pesanteur*, la malattia, la vecchiaia e la morte.

Nella poetica di Elsa Morante il rapporto leggerezza-peso è presente al livello teorico dove si riconnette a temi centrali come il tempo, la metamorfosi, lo spazio, la grazia, l'infanzia e al livello del discorso narrativo nelle immagini di leggerezza e nelle descrizioni ariose dei personaggi o dei luoghi.

Vogliamo in questo capitolo provare a rintracciare quali furono i segni o le tappe che fecero passare l'opera della Morante dalla leggerezza alla pesantezza. Ma anche rilevare in due romanzi che si trovano per cosi dire a poli opposti le immagini di leggerezza e pesantezza. Due romanzi che non sono privi però di una continuità nelle tematiche trattate come lo vedremo più avanti. Due romanzi nei quali viene rappresentato oltre al tema dell'infanzia, il tema del legame madre-figlio, che purtroppo viene spesso affrontato con dolore e ansia. Un legame bellissimo ma anche problematico, spesso basato sull'assenza o la scomparsa della madre e la sofferenza.

In ogni modo bisogna rilevare che tracce di pesanteur erano già presenti dall'inizio nella sua opera narrativa e nella sua poetica. Appare come una coppia archetipica nel suo immaginario.

[4] Garboli Cesare, Op.Cit., p.201.

Dall'*Isola di Arturo* all'ultimo romanzo *Aracoeli*, dalle metamorfosi dei personaggi che nell'isola sono ancora segno di mutevolezza e segnano una trasformazione positiva, alle metamorfosi della madre in *Aracoeli*, che segnano l'entrata definitiva nel mondo della follia, e all'atmosfera pesante quasi soffocante del romanzo. Il soccombere al peso della malattia e della morte.

Questo capitolo sarà interamente dedicato all'analisi di alcuni aspetti relativi al tema della leggerezza nell'opera di Elsa Morante. Abbiamo individuato attraverso alcuni racconti, e soprattutto attraverso i romanzi *L'isola di Arturo* e *Aracoeli* tutte le immagini che possono alimentare la nostra ricerca sulla leggerezza e le sue interpretazioni nella letteratura contemporanea. Va detto inoltre che i temi fondamentali della produzione morantiana sono individuabili prima nei racconti o nelle pagine diaristiche, per poi essere ripresi e sviluppati nei romanzi.

Il *Gioco segreto*, racconto che la Morante pubblicò nel 1941, titolo ripreso ulteriormente da Garboli per la raccolta di saggi che dedicò alla Morante, potrebbe perfettamente illustrare questa magica capacita che aveva la scrittrice nel riuscire a rendere indistinto il confine tra realtà e magia. Questa netta assenza di separazione ci appare come una delle caratteristiche più importanti della creazione letteraria morantiana.

Un gioco segreto, che la Morante, metteva in pratica fin dai suoi primi scritti, delineando la figura protagonista dei bambini, una figura che assunse col tempo un'importanza rilevante.

Il personaggio bambino permette alla scrittrice di essere nel mondo al modo dei piccoli: guardare la realtà con gli occhi dell'innocenza non corrotta ancora dalla razionalità. Il rischio in questo caso sarebbe di trasformarsi in prigione mentale e codificare strettamente la realtà e le norme del comportamento in modo rigido che rende lo scrittore sottomesso alla difficile e complicatissima pesantezza della realtà.

Abbiamo già rilevato l'importanza di quella testimonianza raccolta da Garboli, a cui, in un primo tempo, il critico dice di non aver dato l'importanza che meritava. Elsa gli aveva confidato che il suo difetto era la pesanteur.
L'amico si rende conto della progressiva trasformazione fisica che colpisce la scrittrice e di come la malattia comincia a cambiare la sua vita.

Una vita che Elsa Morante aveva interamente dedicato alla letteratura, testimoniata da una continua contaminazione tra le pagine diaristiche, i racconti e i romanzi.

Lo scrittore e marito Alberto Moravia disse di lei : « Elle a une capacité extraordinaire à allier une atmosphère fantastique, magique, irrationnelle à une très grande pénétration psychologique. ». Come Camus, Joyce, Eliot Elsa Morante si serviva del mito per evocare il presente. La sua metafora principale è l'infanzia.

Ella stessa dichiarava parlando si se : « Selon moi il y a trois type de héros : Achille, l'homme heureux qui accepte la réalité avec naturel ; Don Quichotte, qui refuse la réalité et s'en fabrique une autre, par sortilège et fonction ; Hamlet, enfin, qui refuse la réalité, n'en forge point d'autre et ne peut vivre. Pour moi, vous l'avez compris, c'est Don Quichotte que j'ai choisi. »[5]

Come un Don Quichotte femminile, Elsa Morante rifiuta la realtà della storia e se ne costruisce un'altra impregnata di un'energia magica.

> Il suo realismo è come animato da un intimo processo di metamorfosi in un abissale irrealismo senza fondo. Forse la migliore definizione del suo stile l'ha data l'autrice stessa quando ha scritto nella dedica a Menzogna e sortilegio: "l'ago è rovente, la tela è di fumo". Colpisce l'attenzione e la precisione con cui sono descritti luoghi e oggetti; e tuttavia quei luoghi e quegli oggetti non sono il protocollo del reale, ma la fondazione di una nuova realtà[6].

In ogni modo, il nome della Morante è sistematicamente associata alle parole magia, favola, incanto, segreto. È giusto rilevare che Elsa dava una grande importanza alla sua vita onirica: ci sono addirittura racconti che sono trascrizioni di sogni [7]. La scrittrice sosteneva che i romanzi sono fatti della stessa sostanza di cui sono fatti i sogni.

---

[5] Magazine Littéraire. 1984.
[6] Elsa Morante, *Lo scialle Andaluso*, Antologia critica, Borgaro (Torino), Einaudi Tascabili, 1998^3, p.233.
[7] Donatella La Monaca, *Poetica e scrittura diaristica*, *Italo Svevo Elsa Morante*, Salvatore Sciascia editore, Caltanisseta-Roma, 2005.

Elsa era riuscita a cogliere nella realtà l'essenza del mistero che rende questa realtà sopportabile. Con sensibilità e perspicacia straordinarie sapeva rendere colorite le cose più pallide.

La sua interpretazione della storia umana è vista dalla parte dei "piccoli", degli innocenti, dei bambini.

Nel *Mondo salvato dai ragazzini* ritroviamo *I felici pochi* che sono coloro che amano intensamente la vita, sempre allegri, saltano, ballano si fidano dalla bontà degli altri e credono inoltre che tutti possano essere uguali a loro. Rappresentano la grazia, la leggerezza, la libera fantasia, l'energia creativa, l'amore, la bellezza, la fiducia. L'altra metà dell'umanità è fatta di disgraziati egoisti estranei a questo spazio magico. Sono loro che governano il mondo e che disprezzano i felici pochi. Lo squilibrio purtroppo appare troppo importante: i felici pochi restano una piccola minoranza, alla quale la nostra scrittrice s'identifica felicemente. Elsa Morante appartiene al mondo magico dei ragazzi, al ristrettissimo cerchio degli F.P.

Alcuni pezzi, anche presi a caso dall'opera sopra citata, testimoniano della leggerezza come di un sogno fantastico:
"al di sotto di me, nel basso fondo, scorgevo ancora il corpo che avevo appena lasciato e già si faceva polvere[…]. La novità dell'assenza di peso mi ubriacava"[8]

I bambini e la letteratura, ossia la bellezza della poesia, la ricerca della grazia potranno salvare il mondo. I protagonisti bambini, la loro spontanea innocenza, come la voce del popolo, testimoniano questa paura della Storia umana, ma sono anche una voce atipica, più libera.

E per sottolineare ciò che abbiamo già rilevato in precedenza per la Morante, l'angoscia del tempo che passa si espresse quando rivela di essere colpita da un difetto che aveva sempre rifiutato, la "pesanteur". La pesanteur, la paura del tempo che scorre e non torna, si esprime in questo rifiuto.

Ma esiste un *locus amoenus* nei romanzi di Elsa Morante, un'allegoria che ha per oggetto lo stato originale della realtà. Lo stato che "i filosofi orientali giurano che si trovi al di là del carcere delle leggi fisiche, fuori dalla *pesanteur* in cui viviamo."[9]

---

[8] Elsa Morante, *Il mondo salvato dai ragazzini e altri poemi*, Torino, Einaudi, 1995[4], p.23.
[9] Garboli Cesare, op.cit. p.173.

Nell’opera della Morante è presente un desiderio di superare il puro rispecchiamento della realtà. L’arte del romanziere non consiste infatti in un’aderenza mimetica alla realtà ma nell’interpretazione di una realtà che si rinnova e si arrichisce diversamente per ognuno. Perché subentra la poesia ma anche l’allegerimento fantastico che trasfigura la realtà. Il confine tra realtà è fantasia appare spesso molto sfumato ed impreciso. Ne deriva indubbiamente una forma di leggerezza, una specie di realtà poetica.

Se, come l’abbiamo già sottolineato, è difficile attribuire modelli alla sua opera, Elsa Morante riconosce apertamente l’influenza dell’opera e della filosofia di Simone Weil. L’intertestualità che è possibile rintracciare è sia fatta di citazioni esplicite o riconoscibili, sia riproposta attraverso temi presenti nella filosofia di Simone Weil, temi già familiari nell’universo morantiano. Per la nostra analisi è particolarmente interessante il tema della grazia e della pesantezza.

La prima volta che Simone Weil compare nel *Mondo salvato dai ragazzini* nella lista dei felici pochi viene ricordata sotto “l’intelligenza della santità”.

Sembra inoltre che l’insofferenza di Elsa Morante per qualsiasi sistema di potere istituzionale, laico o religioso, così come il suo anarchismo le proviene da Simone Weil.

VI. 2. Immagini di leggerezza e peso nei racconti di Elsa Morante.

VI.2.1. Lo *Scialle Andaluso.*

Nella prima parte del presente capitolo, abbiamo cercato di esporre, nel modo più chiaro e più coerente possibile la poetica di Elsa Morante, cercando di identificare le caratteristiche che nella sua produzione narrativa ci hanno autorizzato a scegliere l’autrice in questo lavoro sulla leggerezza

In molti racconti si ritrovano i temi sviluppati a posteriori nei romanzi.

Secondo la Morante il racconto presenta un momento della realtà mentre il romanzo rappresenta una realtà.

Perciò una raccolta di racconti quindi può avere valore certo di romanzo. Con questo principio Elsa organizza il proprio lavoro, la selezione dei suoi racconti, composti tra il 1937 e il 1952. In effetti, il racconto è più adatto alla rappresentazione della realtà moderna.

Nella parte seguente abbiamo voluto, in un primo momento, rilevare numerose immagini di leggerezza e peso presenti in alcuni racconti dello *Scialle Andaluso* e dei *Racconti dimenticati* e in secondo tempo ci soffermeremo sull'analisi dei due romanzi che si prestano alla perfezione alla nostra indagine sulla leggerezza.

I racconti scelti sono presentati in ordine cronologico. Vari racconti sono pieni di riferimenti al peso e alla leggerezza, alla vita e alla morte, alla realtà e alla fantasia. Nel primo e nel secondo racconto dello *Scialle Andaluso* non esiste confine tra vita e morte, e del resto sembra essere cancellato da una visione particolare del protagonista, da cui sono dotati i protagonisti.

La dedica molto bella e molto suggestiva che troviamo nello *Scialle Andaluso* conferma il posto attribuito alla leggerezza nella poetica morantiana:

"Lei [...] guiderà una puerile corte alata verso terrestri elisi"

In uno dei primi racconti della Morante intitolato *L'uomo dagli occhiali* del 1937 notiamo che l'atmosfera è tetra, pesante "il cielo era verdastro pesante. Apparvero le cupole della città, i campanili puntiti"[10]. La città è ricoperta di neve.. "Una nebbia inattesa, pesante aveva ricoperto la parte bassa della città ma le cupole e le cime delle torri erano ancora libere, e parevano sospese nell'alto"[11].

In questo racconto, e in altri, possiamo notare quanto gli ambienti pesanti sono tipici della realtà, cioè che caratterizzano la realtà rispetto alla sogno. In questo racconto si scorge inoltre l'impossibilità di recuperare il tempo scomparso.

Lo studio in periferia è squallido. La città è ricoperta da una prigione di neve, così tutta l'atmosfera del racconto risulta pesante e soffocante. Il protagonista non si accorge che tre giorni sono passati tra la domenica e il suo risveglio perché nella sua mente questi giorni non sono mai esistiti. Il tempo è come sospeso.

---

[10] *Lo scialle andaluso*, op.cit. p.23.
[11] Ibid.p.25

In *Via dell'angelo* troviamo molte immagini di leggerezza e pesantezza. È la storia di Antonia, orfana, lasciata in un convento che si trova in Via d'Angelo. La via era detta così "a causa di una statua di pietra, dalle gigantesche ali ripiegate, che si drizzava all'incrocio"[12]. Infatti questo bellissimo racconto è in realtà la trascrizione di un sogno: "questo racconto […] non fu in massima parte se non la trascrizione mattutina di un sogno fatto durante la notte, dalla stessa, allora giovanissima, autrice"[13].

Antonia, priva di affetti familiari, sviluppa una ricorrente fantasticheria rispetto alla statua dell'angelo

> E spesso, udendo dietro le spalle un frastuono, credeva che l'angelo della svolta, staccati con pena da terra i suoi piedi corrosi, la seguisse, con passi affaticati e lunghi che rintronavano sulle pietre. Le due ali pesanti, aprendosi e richiudendosi, rendevano un sordo sibilo. Ed ella tratteneva il fiato, senza il coraggio di voltarsi[14].

Sempre in questa atmosfera nella quale si confondono il sogno e la realtà Antonia riceve la visita di un ragazzo che la porta via con sé. "Si può volare via,-disse infine,-volarsene dalla finestra."[15]

Sembra infatti un punto in quale la realtà e il sogno s'incontrino perché il ragazzo e l'angelo sono lo stesso personaggio, e come l'angelo, anche il ragazzo "camminava a stento, come chi trascina un peso, ed era pallido"[16]

Il passo del ragazzo-angelo è pesante e "irrequieto si agitava per la stanza, come un uccello che starnazzi in gabbia"[17].

Antonia si accorge che le sue caviglie sono strette da grosse e pesanti catene di ferro. Come se fosse proprio lui l'angelo evocato prima, e costretto dall'ira di Dio a rimanere prigioniero sulla terra: "si aggirava la voce che fosse un vero angelo, che Dio

[12] *Lo scialle andaluso*, op.cit., p.214.
[13] Ibid.p.62.
[14] Ibid p.63.
[15] Ibid.p.68
[16] Ivi.
[17] Ibid, p.71

aveva scacciato dal Paradiso, in seguito a qualche colpa grave, e condannato alla terra."[18]

Nel racconto *Il gioco segreto* si scorgono alcuni dei tratti che segnano l'infanzia incantata di Arturo: l'ammirazione stupita, estatica par accostarsi ai più banali eventi quotidiani. I piccoli protagonisti di questa storia, per fuggire alla pesante atmosfera di sepolcri e di morte che domina nella loro casa rovinata e squallida, inventano un mondo incantato: "Fu così che i tre fratelli scoprirono il teatro. I loro personaggi uscirono dalla nebbia dell'invenzione, con suono d'armi e frusci di vesti. Acquistarono un corpo di carne ed una voce, e per i fanciulli cominciò una doppia vita"[19]

Uno di loro, il piccolo Giovanni, soffre di un male misterioso, nel quale possiamo ritrovare i sintomi di cui soffre il piccolo Useppe, della *Storia* "Quando la sua febbre lo coglieva, inspiegabile e bizzarra, lo percorrevano brividi simili a scosse elettriche"[20].

Su questo rapporto tra la realtà e la fantasia, la vita e la morte e soprattutto sull'assenza di confine che separa le due dimensioni troviamo ancora un altro esempio nel racconto *Il soldato siciliano*. Qui la scrittrice non lascia mai il lettore capire se il soldato sia reale o già morto, e se si tratta solo della sua anima irrequieta che continua a vagare per il mondo, alla ricerca di un ipotetico riposo. Ancora una volta il confine tra vita e morte realtà e sogno appare decisamente indistinto. In questo modo diventa lecito supporre che la leggerezza nasconde in realtà una terribile pesantezza, unita alla coscienza soffocante e insopportabilmente dolorosa del tempo e della sua rapida e inarrestabile fuga che ci porta verso la morte.

[18] Ibid p.62.
[19] Ibid p.83.
[20] Ibid p.81.

VI.2.2. *I Racconti dimenticati.*

Questa raccolta è formata da tutti i racconti che Elsa Morante aveva scartato dalle altre raccolte pubblicate e vi troviamo numerose storie dov'è presente la tematica della metamorfosi.

In questi bellissimi racconti è possibile individuare una galleria di ritratti che possiamo dividere in due poli: leggerezza e pesantezza.

La giovinezza è all'immagine della leggerezza e della grazia. La vecchiaia è all'immagine della pesantezza. In questa perpetua metamorfosi degli esseri viventi e degli spazi, i racconti di questa raccolta sono popolati di personaggi, figure fantomatiche e leggere, fatte della stessa materia dei sogni, e anche da personaggi pesanti e corrotti dalle trasformazioni dovute al tempo.

Una storia d'amore.

Nel racconto *Una storia d'amore* la vecchiaia appare come un male che tocca improvvisamente la protagonista di nome Giovanna. Tutte le descrizioni sono tese a rafforzare la pesantezza del ritratto. Le caratteristiche della vecchiaia appaiono ancora più crudeli perché contrapposte alla grazia del maestro Paolo, un personaggio infantile e leggero.

La Morante descrive la trasformazione di Giovanna, da giovane e bella donna amata da tutti, in vecchia che cerca ancora, disperatamente di essere ammirata:

> Nel tempo che il suo corpo maturava colmandosi […], a un tratto la vecchiezza s'impadronì di lei. Veniva forse di notte, e toccandole adagio il viso ne guastava la florida infanzia, per trasformarla in una morte pallida e impura. […]. Una mattina Giovanna vide davanti a sé nello specchio una triste maschera di vecchia[21]

A questa trasformazione fisica si associano sogni pieni di immagini di corruzione :

---

[21] Elsa Morante, *Racconti dimenticati*, a cura di Irene Babboni e Carlo Cecchi. Presentazione di Cesare Garboli, Farigliano (Cuneo), Einaudi, 2003[1], p.85

"Ma solo figure smorte, strane visioni di alberi malati e guasti, di foglie marcite, di terra sterile e corrotta venivano a lei nel sonno. E subito al risveglio le veniva incontro la propria immagine di vecchia"[22]

Il maestro Paolo appartiene a quella galleria di personaggi che rappresentano la grazia come Wilhem il padre di Arturo o il Daniele che si occupa del piccolo Manuele.

> Si chiamava Paolo, […] lo studio eccessivo aveva incurvato e irrigidito le sue membra naturalmente flessibili e graziose, mentre la miopia dava al suo viso ancor tenero un'aria distratta. Il suo passo era assai leggero […]. In realtà, la timidezza e la miopia sempre avevano segnato un distacco fra lui e le cose, ed egli pareva ancora sospeso in uno stato d'infanzia. […]. Certo egli inseguiva qualcosa che, si sarebbe detto, volava[23]

Con un filtro d'amore comprato da una strega, Giovanna fa innamorare Paolo, che muore, dopo essersi consumato d'amore per lei durante una notte di sofferenze. Come per un bizzarro incantesimo Giovanna ritrova, alla morte di lui, tutta la sua grazia, avendo assorbito le forze e l'amore del giovane ragazzo. Vita e morte, grazia e peso si mescolano in questo racconto e caratterizzano alternativamente i due protagonisti.

Nel racconto *L'Anima* un vecchio e solitario signore trova conforto nell'amicizia di un'anima, descritta secondo tutte le caratteristiche inerenti a chi è sprovvisto di peso:
"Non avendo conosciuto mai gli angosciosi pesi del corpo, ella portava intatta la grazia nuda, l'incosciente libertà dei cieli originari. Ignorante di pudore e di malizia, […] appollaiata sul letto come un meraviglioso uccello del Paradiso"[24]. È importante rilevare l'accostamento della grazia alla nudità, ma anche della libertà che è incosciente, e nello stesso modo i bambini sono senza pudore e senza malizia. "le sue dita, che erano al di fuori del tempo e dello spazio"[25] fino alla fine che può essere solo il corpo "sto per morire. Sarò imprigionata in un corpo: Questo si vuole". L'anima viene imprigionata in un cane.

---

[22]Ivi. p.86
[23] Ibid. pp.86-87.
[24] Ibid. p.8
[25] Ivi.p.9

Nell'ultimo racconto *Peccati*, la scrittrice ci offre nuove immagini di grazia e peso, in una città che era stata splendida ma ormai decaduta, offrendo un'atmosfera triste e miserabile. La popolazione rimasta dà così uno spettacolo affliggente di persone che vegetano nella miseria e la città con queste figure stanche dagli occhi annebbiati, che sembrano aver perso qualsiasi speranza, assomiglia a una città di morti: "Sotto i portici e sui pavimenti di mosaico si aggiravano figure stanche ed ambigue, dai visi smunti e dagli occhi annebbiati; a notte, lungo le vie vuote e nere, pareva di camminare per una città di morti"[26]

In questo clima di rovine decadute, appesantito dal lugubre aspetto degli abitanti, arriva una mattina nella città un giovinetto di 18 anni. Si chiama Andrea e malgrado i vestiti sciupati e l'evidente povertà della sua figura, egli dimostra una grazia orgogliosa e aristocratica, come di uno abituato all'ozio. Distratto e sorridente mostra intanto di sentirsi a suo aggio nella città infernale. Forse è un angelo. Come gli emissari divini che ritroviamo nell*'Inferno* di Dante, che passano con lo stesso distacco in mezzo ai dannati. E infatti ci sembra di scorgere molti echi danteschi in questo racconto.

Nelle prime descrizioni di Lena, il personaggio principale, innamoratasi di Andrea, vediamo "una ragazza gracile, dai capelli neri e non molto lunghi, che, sciolti e lisci, si scostavano con leggerezza dal volto"[27]

La vicenda, oltre a descrivere la vita abbastanza miserabile di Lena con sua madre, racconta la discesa di Lena nella città dell'inferno, metaforicamente rappresentata dalla cantina dell'osteria, cioè la sua caduta in una vita peccaminosa, incoraggiata e corrotta dall'oste, per soddisfare il vizio di Andrea.

La discesa usa immagini dantesche: "Lena gli tenne dietro […] , e pareva di scendere per lungo cammino, in fondo sotto la terra"[28]

Attraverso il racconto, la scrittrice insegue Lena e ci descrive la sua discesa. Per soddisfare il vizio di Andrea, che ama molto bere, Lena, è disposta a fare qualsiasi cosa purché di soddisfarlo. Con questo scopo, segue l'oste nella sua cantina sotterranea, e in questa discesa verso la perdita della sua innocenza non possiamo non

[26] Ibid. p. 267
[27] Ibid; p.270.
[28] Ibid. p.275.

scorgere una discesa verso l'abisso, dove non ci sarà più luce per lei, che possiamo interpretare come una perdita di leggerezza.

Dopo aver succintamente ripercorso questa galleria di personaggi attinenti alla leggerezza e alla pesantezza possiamo ora passare ad esaminare *L'isola di Arturo*, il romanzo che la critica ha giudicato aereo e luminoso e proseguire con *Aracoeli*, il romanzo più cupo e disperato della Morante. Se è vero che nell'intera produzione di uno scrittore esiste un filo d'ariana che collega le opere tra di loro, attraverso tematiche ricorrenti, ma anche simboli allegorie, personaggi e tecniche di narrazione, è vero anche che lo stesso tema può subire una metamorfosi nelle successive opere ed essere perciò percepito come opposto in un primo momento ma soprattutto come complementare per gli elementi in comune. Questo vale per i due romanzi sopra citati. Lo studio critico di Concetta d'Angeli ce lo conferma dicendo che:

> Esistono fra i due romanzi vistose somiglianze a livello di organizzazione strutturale e di fabula, oltre al fatto che, in entrambi i casi, chi narra è il protagonista medesimo. Tutti e due i personaggi raccontano i passaggi drammatici che li hanno portati alla perdita di un assoluto paradisiaco, anche se cambia nei due romanzi la prospettiva temporale; che è tutto retrospettiva in Aracoeli ed è attuale nell'Isola di Arturo, consistente proprio nella rappresentazione di quel paradiso[29].

Vogliamo quindi mettere l'accento sul legame che unisce i due romanzi che si presentano nel nostro lavoro come opposti e complementari e illustrano come la leggerezza e la pesantezza siano indissociabili.

[29] Concetta d'Angeli, *Leggere Elsa Morante. Aracoeli, La Storia e Il mondo salvato dai ragazzini*, Carocci ed. Roma, 2003, p. 11.

VI.3. L'Isola di Arturo. Il rifugio della grazia.

L'Isola di Arturo fu scritto tra il 1952 e il 1957. Fu pubblicato da Einaudi nel 1957 e nell'agosto dello stesso anno vinse il Premio Strega. È il secondo e più noto romanzo di Elsa Morante, tradotto in tutto il mondo e ancora oggi molto letto. Narra la storia di un adolescente, Arturo, vissuta nella dimensione incantata di un'isola che è la sintesi ideale di Procida, Capri e Ischia.

Una delle prime cose che ci segnala il critico letterario e amico di Elsa Morante, Cesare Garboli, nel suo saggio consacrato all'*Isola di Arturo*, è la singolare qualità di questa scrittrice di rimanere fuori di ogni tracciato, di essere estranea ad ogni corrente letteraria che attraversa la sua epoca, e di non lasciare soprattutto intravedere modelli.

Ciò che più colpisce il lettore come il critico è quella stessa straordinaria energia vitale con la quale aveva scritto *Menzogna e sortilegio*, che dava vita più tardi all'*Isola di Arturo* padroneggiando così il potere occulto di sapere individuare la magia e il meraviglioso anche negli aspetti della più banale e comune realtà.

Ela Morante conosce appieno la sostanza mitica del mondo. Ma le sue storie hanno però il sapore della realtà, una realtà socialmente precisa, novecentesca e meridionale. Nei *Racconti* questa atmosfera meridionale è molto facile da individuare, nelle descrizioni, nei personaggi e nelle tradizioni della vita quotidiana. Questi due aspetti, fantastico e realtà, confluiscono sempre in modo così stretto da non lasciare al lettore la capacità di poter distinguerne il confine. Del resto, non servirebbe a nulla separare due mondi che nella scrittura morantiana sono così fusi. Spostando il reale sul piano dell'immaginario, la Morante riesce ad attribuire ai suoi ambienti narrativi la leggerezza cui abbiamo già definito le caratteristiche. Va sottolineato però che nell'opera di ogni scrittore la leggerezza è affidata a personaggi diversi e forme narrative varie. Tuttavia, il cronotopo dello spazio aperto e del tempo indefinito o passato rimangono delle costanti.

L'Isola di Arturo è un romanzo che possiamo definire fuori del tempo e dello spazio. Un tempo sospeso e uno spazio mitico, chiuso dall'acqua. Furono necessari quattro anni di lavoro per questo romanzo iniziato nel 1952 e pubblicato dall'Einaudi nel 1957. La struttura dell*'Isola di Arturo* si risente di un alleggerimento dell'impianto

rispetto al romanzo precedente, *Menzogna e sortilegio,* caratterizzato da una scrittura molto più barocca. Un romanzo caratterizzato secondo Mengaldo da un'atmosfera favolosa e fatata, che non ha perso le ambizioni di epicità monumentale. In questo romanzo, la scrittrice tende ad alleggerire in tutti i modi quella pesanteur che riconosce come suo principale difetto (e che forse è tutt'uno col suo non potersi districare dalla vita) e questo attraverso un alleggerimento tematico e stilistico. Da questa semplificazione lineare dovuta inoltre a una sintassi ariosa e agile, a un uso più raro delle similitudini, risulta "uno spostamento del favolistico e del fantastico, che diventano più quotidiani e unidimensionali"[30].

L'isola appare come l'unico romanzo nel quale la leggerezza riesce a sconfiggere la vita, quella degli adulti, intricata, corrotta, temporale e fuggitiva. Arturo appartiene al mito. È un personaggio leggendario e l'Arturo del romanzo non conosce altro spazio fuori dell'isola. La sua giovane età permette inoltre questa intima fusione tra realtà e fantasia perché i ragazzi non hanno una visione così razionale quanto gli adulti. Lo spazio narrativo è aperto a una continua contaminazione tra realtà e fantasia, senza che venga meno la coerenza del racconto.

Nunziata, la sua matrigna, rappresenta l'ingenuità e l'affettività indifesa. Una forma di leggerezza. Nunziata possiede inoltre varie caratteristiche animali. Numerose similitudini in questo romanzo provengono dal mondo degli animali come lo vedremo in seguito.

Il verso "fuori dal limbo non v'è eliso" posto come dedica in apertura al romanzo è già una chiave di lettura molto interessante.

Il romanzo è suddiviso in otto parti, composti variamente da capitoli di diversa lunghezza. Tutta la ripartizione per parti o capitoli è accompagnata da titoli finalizzati a spiegare ed annunciare il contenuto ma a permettere anche, attraverso il tono ironicamente melodrammatico scelto dall'autrice, di esercitare il ruolo di supervisore. Arturo si presenta come portavoce dell'autrice, mescolando attraverso un abile gioco di voci una prospettiva maschile adolescenziale dominata da quella femminile e materna. Si risente inoltre come tecnica di scrittura essenziale la distanza che allontana

---

[30] Pier Vincenzo Mengaldo*, La tradizione del novecento*, Quarta serie, Bollati Boringhieri, Torino, 2000, p.157.

l’Arturo fanciullo, protagonista del romanzo, dall’Arturo adulta, che porta uno sguardo molto ironico sul dramma vissuto durante l’adolescenza. Il romanzo segue inoltre una progressione cronologica a velocità diversa. La parte più lunga è occupata dal periodo che va dai quattordici ai sedici anni di Arturo, mentre la parte più breve è quella che ripercorre la sua genealogia fino all’età di quattordici anni. Nessun rimando inoltre al tempo storico. La guerra resta fuori dal romanzo, fino al momento in cui, informato da ciò che succede fuori dallo spazio magico della sua isola, decide di partire per combattere. Questa guerra, questo fuori del limbo, non può appartenere allo spazio, all’atmosfera volutamente fiabesca del romanzo.

Da sottolineare l’uso metaforico del tempo e dello spazio per il quale non ci sono riferimenti geografici. Si alternano così gli spazi aperti e i luoghi chiusi: il mare da una parte e la casa dei guaglioni e il penitenziario dall’altra. La fanciullezza si pone come tema centrale e viene raccontata come esperienza unica e irrepetibile. L’infanzia è uno stato di grazia eccezionale, uno stato paradisiaco, di sospensione fuori del tempo e dello spazio. Arturo vive in una specie di giardino del paradiso, circondata da animali (la sua cagna Immacolatella in particolare, a cui è legato da un amore fortissimo). Cosi la scoperta dell’amore attraverso Nunziata, la moglie di suo padre, equivale a una tentazione e a une conseguente cacciata dal paradiso.

È la storia di Arturo, orfano di madre, allevato al latte di capra, che fino all’età di quattordici anni vive in uno stato paradisiaco di beatitudine e di comunione con la sua cara isola, principino di un castello quasi deserto, abitato da tanti animali che ci trovano riparo.

Arturo, il protagonista, vive una realtà unicamente sua, cresciuto su un’isola fuori del tempo. Arturo nome mitico ed eroe del ciclo arturiano evoca anche l’isola d’Avalon, isola leggendaria ove l’eroe, mortalmente ferito fu portato e serbato in vita godendo degli stessi privilegi del paradiso terrestre. Inoltre l’isola evoca spontaneamente l’idea di rifugio. L’isola è un *locus amoenus*, un luogo magico e perciò protetto.

In questo triangolo magico isola-Avalon-Arturo nasce uno spazio riparato, un covo, una tana[31], uno spazio limitato ma capace di sprigionare un’energia fantastica

[31] Parole che Arturo usa per evocare la sua casa e la sua isola.

che nutre il bambino e lo protegge. Il latte di capra, col quale è nutrito Arturo in mancanza di una balia sembra essere un altro elemento mitologico che conferisce al giovane protagonista qualcosa di animalesco, quasi in grado di conferirli lo strano potere di communicare con gli animali e di capire il linguaggio delle cose mute. Arturo stringe un rapporto concretamente carnale con la sua isola e grazie ad un'evidente complicità degli dei, soprattutto di una divinità marina che, in questa crudele assenza di madre, manda segni, sogni, protegge e provoca in Arturo quella straordinaria comunanza con la terra di Procida.

Quella divina figura materna non può assolutamente essere sostituita o paragonata alle pallide figure femminili che Arturo incontra nella realtà umana. L'oscuro popolo delle donne rappresenta a lungo un mondo totalmente chiuso e del resto non degno d'interesse, perché incapace d'avventure e coraggiose imprese, compiute solo da uomini come suo padre, personaggi famosi e grandi condottieri. "Sono di razza piccola, bruni, con occhi neri allungati, come gli orientali. [...] vivono in clausura come le monache." Vanno coperte dalla testa ai piedi, senza eleganza o civetteria. D'estate quando vanno a piedi nudi "si direbbero delle gatte selvatiche o delle faine". La donna del resto assume molto spesso le sembianze di un animale. Lo vedremo nelle numerose descrizioni della matrigna di Arturo.

Forse perché nell'immaginario della Morante la donna rimane più vicina e più sensibile alla natura. Mentre l'uomo rappresenta la parte più integrata nella cultura e quindi la Storia.

L'isola di Arturo, afferma Garboli, è un romanzo "nato alla rovescia perché tutte le avventure dell'eroe portano verso il grembo materno". C'è soprattutto un ordine mitologico nella storia di Arturo, perché la Morante scrive storie che riguardono un adesso e un sempre.

Il personaggio della matrigna è durante tutto il romanzo sottomesso a varie trasformazioni. Questo gioco di metamorfosi è presente anche per il padre per Arturo o per alcuni luoghi.

Tutta la ripartizione per parti e capitoli è accompagnata per ogni suo elemento costitutivo da titoli tesi ad essere, oltre una didascalia esplicativa, a dare

un'intonazione ironicamente melodrammatica. Questi titoletti permettono inoltre alla Morante una intromissione nella materia narrata, nella quale l'autrice conserva il ruolo di supervisore.

> L'ottica globale della posizione autoriale integra e rivede così la scelta di calarsi nella realtà parziale di Arturo, designato a portavoce ed alibi, in un gioco di voci in cui la prospettiva maschile-adolescenziale del racconto interseca quella femminile materna che la sovrasta.[32]

Questo romanzo, si distingue inoltre notevolmente per lo stile che ha perso il carattere aulico e prezioso del romanzo precedente *Menzogna e sortilegio*, che non possedeva già nessuna pretesa storica, e si accingeva a creare perciò una lontananza temporale e spaziale.

Quest'atteggiamento di meraviglia, tipico della Morante, come viene rilevato da Pier Vincenzo Mengaldo, è una delle caratteristiche dell'atmosfera dell*'Isola di Arturo*. La scrittrice tende con gran maestria ad alleggerire in tutti i modi quella pesanteur che riconosce come suo principale difetto. Troviamo così una sintassi più lineare, ariosa e agile. Il romanzo ci appare come l'unico nel quale la leggerezza riesce a sconfiggere l'azione distruttrice del tempo e della storia. Con un callo del tasso di letterarietà si nota invece la presenza di un registro più popolare e dialettale rilevabile soprattutto nel personaggio di Nunziata che rappresenta "l'ingenuità terrestre e l'affettività indifesa"[33]. Questo romanzo ha una struttura alleggerita rispetto a *Menzogna e sortilegio*, dalla scrittura decisamente più barocca e dalla struttura narrativa più pesante.

---

[32] *Letteratura italiana. Le opere. v. IV Il '900. II. La ricerca letteraria*. G. Einaudi ed. 1996. Torino, p.693.

[33] *La tradizione del novecento*, op.cit. p.155.

Su questa scrittura allusiva che parla per immagini, vediamo il saggio di Asor Rosa che spiega:

> Il fatto è che la scrittura della Morante è altamente metaforica. Non c'è nessun altro scrittore italiano contemporaneo dotato di una capacità tanto sorprendente di stendere sulle storie e sui caratteri dei personaggi questa rete di immagini allusive e di concerete simbolizzazioni[34].

[34] Asor Rosa Alberto, *Novecento, primo, secondo e terzo*, Milano, Sansoni, 2004,

VI.3.1. Tempo e Spazio nell'*Isola di Arturo*.

L'Arturo adulta possiede una superiorità conoscitiva sull'Arturo fanciullo, la superiorità di chi narra e possiede la distanza necessaria. Una distanza che riesce a conferire un'apparenza comica alla tragedia dell'infanzia. Possiamo rilevare vari esempi sparsi nel filo del romanzo: " Così è passata la fanciullezza di Arturo. Al tempo che io stavo per compiere quattordici anni"[35], " a quel tempo io avevo, sui valori delle cose, delle idee strane che non rispondevano alla realtà"[36], "Adesso, tutti questi fatti mi sembrano così ridicoli, che non riesco nemmeno a tenermi serio mentre li racconto, quasi narrassi delle barzellette favolose, e non della realtà. Ma pensare: allora, invece, quanto me la prendevo!"

L*'adesso* dell'autore non è il presente del narratore. Implica una necessaria presa di distanza, un alleggerimento della tensione drammatica delle vicende rivissute a distanza di anni. Arturo adulto può decidere della ripartizione e dell'organizzazione espositiva.

La progressione cronologica della vicenda procede su due ritmi diversi: il tratto più lungo, storia della famiglia Gerace e l'infanzia di Arturo fino ai quattordici anni, copre solo il primo capitolo, mentre i due anni che vanno dall'arrivo di Nunziata fino alla partenza –fuga di Arturo dall'isola due anni dopo, copre i capitoli restanti.

Capitoli nei quali il tempo si dilegua diversamente: stagioni, giorni e ore scandiscono variamente il ritmo del romanzo. Il tempo è definito discontinuo o ciclico nell'analisi di G. Ricci[37]

Troviamo ancora:"Durante quell'intervallo [cioè il più lungo soggiorno di Wilhem sull'isola], sull'isola regnò un'estate ferma e stupenda; mentre che nella Casa dei Guaglioni il tempo maturava, oscuro e incostante, verso la tempesta finale…."[38]

Il tempo della realtà non è il tempo di Arturo, che ne vive in altro, fiabesco e irraggiungibile. Con la partenza del padre, che significa per Arturo una notte senza fondo nel capitoletto *Scena finale*, viene raggiunto dal tempo reale e vive un vero

[35] Elsa Morante, *L'isola di Arturo,* , Torino, Einaudi, 7° edizione, 2000, p.69
[36] Ibid. p.69
[37] Giovanna Ricci, p.240.
[38] Ibid. p. 275.

dramma: "Domattina! Fino a quest'ultima parola, io m'ero rifiutato di comprendere l'imminenza di questa realtà, che travolgeva il domani, e tutti gli altri miei giorni futuri, nella sua rovina tempestosa".

Non si può del resto parlare di una leggibilità in chiave realistica poiché manca qualsiasi riferimento all'epoca durante la quale si svolge la vicenda. Si viene a sapere della guerra solo quando Arturo lascia l'isola e perciò esce dal tempo mitico e favoloso.

All'uso metaforico del tempo corrisponde un uso altrettanto metaforico dello spazio "che potenzia le valenze di apertura e chiusura dei luoghi"[39]

Si alternano così i luoghi aperti - il mare, l'isola e i luoghi chiusi – casa, penitenziario e la grotta.

> Il "luogo" del romanzo è, per l'appunto, un'isola, Procida: spazio circoscritto, anzi recluso dal mondo; dove l'avventura del protagonista, prima bambino, poi adolescente, ha modo di svolgersi senza intoppi storici, relazionali, in una sua purezza mitica e naturale insieme. Non a caso l'isola è sovrastata dalla mole cupa del Penitenziario, simbolo della reclusione; e circondata dal fremito senza confini e senza soste del mare, simbolo di una libertà, che è però anche partenza, distacco privazione[40]

Nel secondo sottotitolo del primo capitolo il protagonista Arturo ci descrive le isole del suo arcipelago e si sofferma sulla presentazione del suo villaggio. Le vie che sono vicoli, le case rustiche, le finestre strettissime offrono poca allegria. Ogni tanto un uccello in una gabbia angusta. L'oste della bottega del porto, invece, "alleva un gufo, legato, per una catenella".

> Il gufo ha piume nere e grige, delicate, un elegante ciufetto in testa, palpebre azzurre, e grandi occhi d'un color d'oro-rosso, cerchiati di nero; ha un ala sempre sanguinante, perché lui stesso continua a straziersela col becco. Se tendi la mano a fargli un lieve solletico sul petto, curva verso di te la testolina, con un espressione meravigliata. Al

[39] *Letteratura italiana*, , op.cit. p.694
[40] *Novecento, primo, secondo e terzo*, op.cit. p. 356-357.

calar della sera, incomincia a dibattersi, prova a staccarsi a volo, ricade, ritrovandosi qualche volta starnazzante a testa in giù, appeso alla sua catenella[41].

Legato al mondo della notte, il gufo, animale rapace, è nei miti un simbolo di tristezza, di oscurità, di ritiro solitario e melanconico. Nel romanzo è descritto come un bellissimo uccello rapace, con colori d'incanto, ma legato dall'uomo ad un destino crudele e incomprensibile. Quando arriva la sera e vorrebbe spiccare il volo per andare a caccia, si ritrova prigioniero, misero schiavo dell'egoismo umano. Un'immagine di volo impedito che troviamo molto significativa in quanto può valere come avvertenza al lettore forse per dire che il mondo umano, quello civile non fa altro che mettere in prigione animali e uomini, forse per dire che il mondo dell'isola è un mondo incantato ma non completamente fuori dalla realtà. Osserviamo inoltre che l'immagine del gufo viene ripetuta varie volte in occasioni diverse: sia come abitante della casa dei Guaglioni:

> Almeno un paio di gufi abitavano di sicuro dentro casa nostra, […], li si vedeva uscire volando dalle mura, con tutta la loro famiglia. […]. Una notte, sulla mia finestra, si poso un gufo immenso, di razza reale. Alla grandezza, per un momento l'avevo creduto un'aquila; ma aveva le piume molto chiare, e , poi, lo riconobbi dai suoi piccoli orecchi dritti.[42]

Sia per descrivere la matrigna"imbacuccata nel suo sciallone nero, con quegli occhini, essa [la matrigna] pareva un gufo, che non vede mai il sole"[43], "Il gufo va e si posa quasi sempre solo"[44]
Il gufo compare quindi per mettere in risalto le caratteristiche animali di Nunziata e come animale solitario e notturno.

Arturo vive in uno stato di sospensione felice circondato dalla bellezza che si manifesta attraverso gli animali, il sole, la luce, il mare i vari colori della natura. Giardino del paradiso, l'isola appare come il regno di Arturo, piccolo signore dal

---

[41] *L'isola di Arturo*, op.cit. p. 13.
[42] Ibid. p.23
[43] Ibid. p. 80
[44] Ibid, p .96

potere assoluto, che condivide pienamente la vita feconda animale e naturale dell'isola.

Spesso viene evocato il vento che soffia sull'isola. Per esempio all'arrivo della matrigna in casa "qualche uscio sbatteva , rinchiuso dal vento di tramontana, che s'era levato allora e schiariva il cielo all'infinito"[45], "Si sentiva il mare battere giù alla mia spiaggetta e ogni tanto il fischio della tramontana sull'isola"[46]

Il suo carattere forte si manifesta inoltre attraverso le leggi che stabilisce e che chiama "le certezze assolute", che rappresentano i suoi inamovibili punti di riferimento. Lo sguardo di Arturo è un atteggiamento di continua meraviglia verso il padre, la madre, la natura, l'isola, gli animali e gli oggetti.

[45] Ibid. p.78.
[46] Ibid. p.85.

VI. 3.1.1. L’isola e il mare.

L’isola di Procida, seppure bella di natura con le sue spiagge, la fauna e la flora, è presentata da Arturo come un luogo poco frequentato dai turisti, fuori dalla realtà delle altre isole, affollate dall’allegria dei viaggiatori. Arturo insiste sull’aspetto segreto di questa terra misteriosa, in cui gli abitanti sono gelosi della propria intimità: “la gente, nella mia isola, non ama d’esser spiata nella propria segretezza”[47]. Il nome di Procida è infatti più spesso associato al nome del carcere, il Penitenziario.

Con questa capacità a trasfigurare gli eventi e a conferirli un aspetto magico Arturo spesso descrive i luoghi che lo circondano con termini di meraviglia. Così, in questa descrizione, forse la più lunga che troviamo nel romanzo riguardante l’isola, un Arturo reso felice dal ritorno del padre, proietta il suo sguardo e vede la sua isola dall’alto

> vidi nel pensiero la figura dell’isola distesa nel mare, coi suoi lumini; e la Casa dei Guaglioni, quasi a picco sulla punta, con le porte e le finestre chiuse nella grande notte d’inverno. Come una foresta toccata dall’incanto, l’isola nascondeva sepolte in letargo le creature fantastiche dell’estate. In tane introvabili sottoterra, o negli anfratti delle mura e delle rocce, riposavano le serpi e le tartarughe e le famiglie delle talpe e le lucertole azzurre. I corpi delicati dei grilli e delle cicale si sfacevano in polvere, per rinascere poi a migliaia, cantando e saltando. E gli uccelli migratori, spersi nelle zone dei Tropici, rimpiangevano questi bei giardini. Noi eravamo i signori della foresta: e questa cucina accesa nella notte era la nostra tana meravigliosa[48]

[47] Ibid.p.14
[48] Ibid. p.126

VI.3.1.2. La casa dei guaglioni.

> Credo che i ragni, le lucertole, gli uccelli, e in genere tutti gli esseri non umani, dovessero considerare la nostra casa una torre disabitata dell'epoca di Barbarossa, o addirittura un faraglione del mare[49].

Una casa abitata da animali: rondini a migliaia, vespe, uccelli migranti, gabbiani e gufi, persino pipistrelli sono i campionari di un'animalità che accentua l'atmosfera fiabesca del romanzo. La loro naturale presenza segna l'assenza di confine tra il mondo umano e quello animale e fa parte degli elementi che accentuano l'atmosfera fiabesca del romanzo. Abbiamo visto nel primo capitolo che la comunicazione con gli animali è una caratteristica della fiaba. La casa di Arturo che sorge sull'alto di un monticello, appare nella sua memoria come "un luogo isolato, intorno a cui la solitudine fa uno spazio enorme. Essa è là, malefica e meravigliosa, come un ragno d'oro che ha tessuto la sua tela iridescente sopra tutta l'isola"[50]

VI.2.1.3. Il penitenziario.

> La cittadella del Penitenziario mi sembrava una specie di feudo lugubre e sacro: dunque vietato; e non ricordo mai, per tutta la mia infanzia o fanciullezza, di esservi entrato da solo. Certe volte, quasi affascinato, iniziavo la salita che conduce lassù, e poi, appena vedevo apparire quelle porte, fuggivo[51].

La prigione è per Arturo un luogo vietato, terribile, del quale non vuole e non riesce a varcare il limite. Solo insieme al padre si rischia dentro la cittadella: "Durante le passeggiate con mio padre, ricordo di avere, in quei tempi, forse una volta o due, oltrepassato insieme a lui le porte della cittadella, e percorso i suoi quartieri solitari"[52].

---

[49]Ibid. p.22
[50] Ibid.p.15
[51] Ibid. p.37.
[52] Ivi.

Il padre è la guida, in cui Arturo ha una fiducia illimitata, convinto addirittura che egli avrebbe potuto, volendo, liberare i carcerati.

Il penitenziario viene definito anche "enorme dimora della punizione"[53]. Appare come un luogo oscuro, quasi infernale. Le figure dei carcerati sono circondate da un alone di mistero, che conferisce loro il fascino del ribelle.

VI.3.1.4. La grotta.

La grotta è l'ultimo rifugio di Arturo dopo la disputa e la sua fuga di casa, ed è anche l'ultimo spazio chiuso dentro il quale si nasconde.

> Là, dentro le rocce dello sfondo, sono scavate diverse grotte naturali. Due o tre di queste […] sono state adibite a depositi di attrezzi, remi, ecc., da alcuni proprietari di barche. […] andando lungo la riviera, io m'avvidi che uno di questi usci era aperto. […]. Quella stanzetta abbandonata era proprio ciò che ci voleva per me. […]. E là, ignorato da tutti su quel giaciglio, mi sentii libero e solo come un randagio sciagurato[54]

Nella grotta, dall'uscio leggermente sconnesso, penetra insieme alla poca luce torbida "l'odore salmastro e pesante dell'aria."

La grotta come una tana ha un valore simbolico importante. Sembra quasi che questa grotta possa sostituire il grembo materno nel quale passare un'ultima notte prima di essere buttato fuori dallo spazio incantato dell'isola e messo nella vita vera.

In questo spazio nascosto, costretto all'immobilità, il corpo di Arturo subisce una trasformazione durante la notte " quasi mi andassi trasformando in una gigantesca tartaruga di mare, dentro la sua corazza di pietra nera" e da questo stato di letargo simile alla morte, lo estirpa una voce maschile, sicura e ridente, la voce del balio Silvestro.

[53] Ibid.p.78.
[54] Ibid. pp. 360-361

VI.3.2. I personaggi.

Vediamo adesso quali sono i personaggi che vivono intorno ad Arturo e le loro caratteristiche, legate alternativamente al peso o alla leggerezza.

VI.3.2.1. Il padre

In parallelo all'assenza fisica della madre, morta durante il parto, appare quasi invadente l'immagine di un padre che si presenta nell'infanzia felice di Arturo come "l'assoluto regnante"[55] , "fiabesco e irraggiungibile"[56]

La bellezza e la diversità del padre ne fanno una figura potentissima:

> Egli era diverso da tutti gli uomini di Procida.[…]. Oltre alla statura lo distinguevano dagli altri i suoi colori. Il suo corpo, nell'estate acquistava uno splendore bruno carezzevole, […]. I suoi capelli, morbidi e lisci, erano di un colore biondo opaco, […]. Infine, i suoi occhi, erano di un turchino violaceo, che somigliava al colore di certi specchi di mare intorbidati dalle nuvole.[57]

Tra le caratteristiche del personaggio troviamo inoltre la sua rapidità come per esempio "Quando[…] si trovava davanti a una salita, egli era preso da impazienza e partiva in corsa"[58], la sua grazia "qui potevo riconoscere ancora una volta la grazia non terrestre del suo cuore"[59]

Come una figura divinizzata e perfettamente irraggiungibile, Wilhem regna sull'infanzia del piccolo Arturo. Quando il padre lascia l'isola, per i suoi continui spostamenti, diventa addirittura una legenda.

Wilhelm rappresenta la felicità, la libertà e la grazia:

> Solo la libertà di mio padre non mi sembrava offensiva. […]. Col suo grazioso passo rapido, un poco oscillante come il passo dei marinai, nella sua camicia celeste che si

[55] Ibid. p.28
[56] Ibid. p.44.
[57] *Ibid*. p.30.
[58] Ibid. p.30.
[59] Ibid.p.30.

gonfiava al vento, egli mi pareva il messaggero d'una avventura vittoriosa, d'un incantevole potere[60].

Arturo sogna di assomigliare a suo padre e perciò vorrebbe sottomettersi a "un lunghissimo letargo che mi facesse attraversare senza accorgermene le mie età inferiori, per ritrovarmi, d'un tratto, pari a mio padre"[61]. Nell'immaginario di Arturo, come nelle fiabe, il tempo vola e l'eroe diventa subito adulto.

Dopo l'ultima disputa col padre Arturo desidera "cadere in un grande letargo, che durasse giorni, mesi e magari secoli, come nelle favole"[62]

La parola letargo torna spesso sia nell'*Isola di Arturo* che in *Aracoeli*. Rappresenta un'uscita dal tempo e dello spazio. Una fuga della realtà. Un tempo interiore, diverso dal tempo pubblico, che scandisce le trasformazioni dei protagonisti.

Sul tempo trascorso col padre che appare così fugace dopo la sua partenza, Arturo dice che è come un "intervallo [che] oscillava ancora un poco, incerto,[…], per affascinarmi amaramente con la sua grazia spettrale; […] poi si dileguava con rapidità vertiginosa. Esso appariva già un evento fuori delle ore, e fuori della storia di Procida." Tutto ciò che si ritrova fuori dell'isola (in questo caso il padre che sembri trascini con sé i ricordi del figlio) sfuma nell'indistinto, sembrano fantasmi e Arturo cerca i segni dell'assenza/presenza.

VI.3.2.2. La madre di Arturo.

La figura della madre, della cui assenza fisica patisce Arturo, appare invece trasfigurata dalla morte (come la Laura di Petrarca) e dalla fantasia. Sua madre "dimorava sola, oziosa e contemplante, con gli occhi al cielo, come una trasfigurata?"[63] fino ad assumere una presenza continua vicina al bambino: "Mia madre andava sempre vagando sull'isola, e era così presente, là sospesa nell'aria, che mi pareva di conversare con lei, […]. Essa era uno degli incantesimi dell'isola".[64]

[60] Ibid. p.37.
[61] Ibid. p.45.
[62] Ibid. p.345.
[63] Ibid;p.53
[64] Ibid.p.53

La tomba diventa una forma di prigione per la fantastica persona di lei, che appare "come una canaria nella sua gabbia d'oro".

"Io non andavo mai alla sua tomba perché ho sempre avuto in odio i cimiteri, e tutte le insegne della morte"[65] dice Arturo. Nell'ultimo romanzo *Aracoeli* il padre vive accanto al cimitero dov'è sepolta la moglie.

La prigione del corpo fisico cioè la tomba che contiene tutto ciò che resta di lei, non impedisce la mobilità della sua anima leggera che continuamente vagando sull'isola, accompagna Arturo. Nel mondo di Arturo notiamo inoltre che di solito maternità e mondo animale hanno molti punti in comune e addirittura coincidono. Per esempio: "le galline, o le gatte, nel chiamare i figli fanno certe modulazioni delicate e speciali con la voce. Dunque ci si può immaginare quale voce deliziosa avrebbe avuto lei, chiamandomi Arturo".

VI.2.2.3. Arturo.

In questo romanzo, la leggerezza è il segno dell'innocenza specifica del protagonista e si unisce alla sua estrema agilità e velocità. Troviamo così bellissimi ritratti di Arturo, del suo corpo agile e in movimento, sia sulla terra che in mare:

> Attraversavo a piedi nudi, quasi volando sulle punte, le scogliere arroventate dal sole, mi tuffavo nel mare dalle rocce più alte; mi davo a straordinarie acrobazie acquatiche, a esercizi vistosi e turbolenti, e mi mostravo esperto in ogni sistema di nuoto, come un campione; nuotavo sott'acqua fino a perdere il fiato, e riaffiorando riportavo delle prede sottomarine: ricci, stelle di mare, conchiglie.[66]

[65] Ivi.
[66] Ibid. p.39.

Come un saltimbanco, non prigioniero da nessuna delle leggi corporee Arturo salta, corre, testimonia di un'energia vitale propria dell'adolescenza e da un fiducioso istinto di vita:

> Sbuffai. Subitamente, la cucina mi parve una prigione. Avrei voluto essere nel pieno dell'estate, di mattina, sulla spiaggia, e arrampicarmi sulle rocce, tuffarmi, rivoltarmi nell'acqua; ero preso da una voglia impaziente di giocare e di fare prodezze. D'un tratto mi volsi a lei con impeto: -Guarda! – le gridai. E sfilatemi le scarpe, rapido presi la rincorsa dalla parete opposta verso l'inferriata della finestra, alta forse due metri da terra. In un balzo solo fui aggrappato con le mani a una delle sbarre più alte, arrovesciando indietro il collo. […]. Provavo un senso di estrema felicità. Eseguita una specie di capriola, mi ritrovai sospeso con le mani all'inferriata, e mi divertii a fare lo spiritoso con volteggi e altalene; quindi esclamai: - Guarda! La bandiera!
> E afferrandomi alle sbarre con una sola mano, forzai coi muscoli del braccio, fino a protendere il corpo in fuori, come un vessillo. […]; alla fine, mi lasciai cadere giù a terra, e di qua, avventandomi, partii di corsa in un grande salto, come attraverso un ponte aereo, e piombai dritto e a piedi uniti sulla tavola, tre o quattro metri più in là.[67]

Come un eroe fiabesco Arturo si muove in uno spazio privo di ostacoli. Corre salta: potrebbe addirittura volare! Notiamo inoltre che le fantasie di volo si realizzano nei suoi sogni. Infatti in un periodo particolarmente felice, che corrisponde all'innamoramento, Arturo sogna di volare: "Ricordo che, in quell'epoca, facevo sogni da *Mille e una notte*. Sognavo di volare!"[68]

Abbiamo già parlato dell'atmosfera incantata e fiabesca del romanzo. Questa atmosfera è creata in gran parte dalla capacità del narratore di sublimare la realtà.

> A volte mi assopivo un poco sulla panca. E in quel sopore delicato, le minime impressioni della realtà mi si trasformavano in immaginazioni simili a frammenti d'una fiaba, che pareva volessero blandirmi infantilmente. […]. Dalla porta –finestra, l'aria della notte si posava sul mio corpo scuro, come se qualcuno m'infilasse una

[67] Ibid. p. 118.
[68] Ibid. p.265.

camiciola di lino, fresca e pulita…Il firmamento notturno era un'immensa tenda istoriata, distesa su di me….[69]

Nelle ultime pagine del romanzo, che corrispondono alle ultime ore passate sull'isola Arturo scappato di casa prova il" bizzarro senso d'irrealtà che mi trasportava, e che alleggeriva un poco la mia angoscia"[70].

La personalità di Arturo è caratterizzata anche dal suo gusto per la trasfigurazione (come è stato già rilevato per la figura di sua madre) la realtà spesso si confonde con la fantasia: "E allora la quiete , ch'era venuta sull'isola con la sera, […] s'ingrandì intorno alla camera: così che pareva di udire davvero lo scorrere presente dei minuti, attraverso le distanze favolose del tempo", "in quei pochi secondi io tornai, d'improvviso, a rivivere un mio ricordo. Esso apparteneva a un'esistenza che io dovevo aver vissuta in tempi lontanissimi: secoli, millenni prima, […] . era un ricordo così veridico e certo che per un poco mi rapì al presente!"[71]

Per Arturo l'amore non è un peso perché è un amore innocente. Egli è troppo abituato ad essere considerato un ragazzino, per vestire d'improvviso i panni di un seduttore, e non capisce la paura e la rabbia di Nunziata, continuando a ripetere, innamorato, il suo nome " Nunziata, Nunziatella; col gusto di una leggerezza deliziosa"[72]

Arturo ha del bacio un ricordo dolcissimo : "Mi pareva che il mio bacio le avesse lasciato un segno visibile per tutto il corpo, attorniandola d'una specie d'aureola complice, radiosa, morbida, dolce, e mia! E là io desideravo tornare a rifugiarmi, come nel mio nido"[73]

Il rifiuto di un nuovo bacio lo respinge nella solitudine.

[69] Ibid. p.179.
[70] Ibid. p.360.
[71] Ibid. p.110
[72] Ibid. p.265
[73] Ibid. p.262

VI.2.2.4. Nunziata, la matrigna.

Il personaggio di Nunziata è molto importante perché il suo arrivo sull'isola segna una rottura nella vita innocente di Arturo. Una rottura gia annunciata dalla morte della sua cagna Immacolatella.

La figura di Nunziata, è descritta come infantile, vicina al mondo di Arturo e appartiene anche lei al mondo della grazia e della leggerezza.

Se all'inizio appare brutta e "come le altre [donne] era infagottata" Arturo nota subito "ch'essa era quasi ancora una fanciulletta , di poco più anziana di me"[74]. A casa Arturo nota ancora che "la sua faccia dimostrava ancora meno dell'età che io le avevo dato da principio"[75] . Arturo anche se non tiene le donne in alta stima, ne immagina che loro possano essere belle o degne d'interesse, dice della matrigna " la stimavo supremamente graziosa!"[76].

Vogliamo rilevare a favore della leggerezza che, spesso, Arturo per descrivere Nunziata, usa delle immagini di uccelli:

"imbacuccata nel suo sciallone nero, con quegli occhini, essa [la matrigna] pareva un gufo, che non vede mai il sole"[77]

"Essa […] sembrava le rondini e le palombe quando stanno vicino al loro nido pieno di ovetti"[78]

"mi figurai il suo cuore che batteva, simile a un uccellino appena rubato al nido"[79]

"si affretto verso di me sollecita, simile a una gallinella, che, camminando apre le ali"[80]

" cantava […] con una asprezza infantile, spavalda; con certe note acute che richiamavano qualche amaro canto animalesco: forse di cicogna, di uccelli nomadi sui deserti."[81]

---

[74] Ibid.p.75.
[75] Ibid.p. 82.
[76] Ibid. p.125.
[77] Ibid.p.80.
[78] Ibid. p.84
[79] Ibid.p.90.
[80] Ibid. p.104.
[81] Ibid. p.112.

“l’acconciatura notturna dei suoi capelli, tutti legati in un solo ciuffo in cima al capo, mi ricordava la coroncina di penne ricciute di cui vanno ornati certi uccelli tropicali”[82]

VI.3. Le trasformazioni dei protagonisti.

Il tema della metamorfosi è onnipresente nell’opera di Elsa Morante. E se la metamorfosi è questa capacità di passare da una forma a un’altra[83], il risultato non è sempre una liberazione. Anzi. Nell*’Isola di Arturo* le trasformazioni dei personaggi ne fanno degli esseri leggeri e graziosi o pesanti e simili a statue. Così nella prima parte del romanzo i personaggi sono leggeri e spensierati. Con l’arrivo di Nunziata l’atmosfera si modifica.

Il padre, per esempio, che era definito fiabesco e irraggiungibile, torna sull’isola dopo una lunga assenza e ha, purtroppo, perso la sua leggerezza:

> Una specie di maschera disanimata, impietrita come la morte, era scesa sulla sua faccia. […]. Era smagrito, sporco; […] Accovacciato là, come un animale[…]. Il suo volto era fisso, terreo; e, ogni tanto traeva dei faticosi e lunghi respiri, come se l’aria gli mancasse[84]

Un evento misterioso, rende il padre insensibile a tutti i richiami del figlio e a tutte le meraviglie dell’isola: “mio padre, in piena stagione estiva, trascinava le ore più luminose del giorno nel chiuso delle stanze, come se il tempo, per lui rimanesse fisso a una perenne notte invernale”[85], “sembrava, […] ch’egli quest’anno avesse votato un odio disgustato e vendicativo al sole, al mare e all’ardente aria aperta”[86]

[82] Ibid. p. 151.
[83] La tematica delle metamorfosi viene ampiamente commentata nella *Leggerezza* delle *Lezioni Americane*. Vedere a questo proposito il V capitolo della nostra ricerca.
[84] Ibid. pp. 228-229.
[85] Ibid. p.299
[86] Ivi.

Il padre purtroppo perde progressivamente la grazia e si trasforma in parodia, cade tutto il mito costruito da Arturo intorno alla figura del padre. È simile alle "mongolfiere frenate"[87]

Anche la matrigna subisce delle trasformazioni. Sappiamo che quando arriva sull'isola è una bambina poco più anziana di Arturo. Lei ha sedici anni mentre Arturo ne ha quattordici.

Dopo la prima notte passata col marito lei subisce una profonda trasformazione che indica il passaggio dallo stato di bambina a quello di donna. La scoperta della sessualità segna l'uscita dal mondo della grazia. Si tratta di un rito di passaggio. Arturo stupito, nota :

> quanto era mutato il suo aspetto, dalla sera avanti. [...]. Come aveva potuto avvenire, in un intervallo cosi breve, una trasformazione tanto strana! [...] era diventata irriconoscibile per me. Tutto ciò che ieri faceva la sua grazia ai miei occhi, era svanito dalla sua persona. [...]. Un pallore pesante, pieno di mollezza, aveva scacciato dalle sue guance il colore candido di ieri; [...] le sue orbite[...] erano segnate da un alone scuro, guastate. [...] il suo sguardo [era diventato] velato, animalesco, e vile. [88]

La sua trasformazione può essere interpretata come la perdita dell'innocenza e della grazia infantile. La ragazza in realtà non ha subito una trasformazione definitiva perché appena vede o entra in contatto con Arturo ritrova la spontanea grazia fanciullesca della sua età: " Una luce di contentezza e di amicizia rischiaro il suo volto, e con un dolce sorriso mi disse: "Artù?". Il personaggio di Arturo è quindi costruito per essere un vettore di leggerezza.

Ci saranno ancora due importanti trasformazioni che fanno oscillare il personaggio di Nunziata tra leggerezza e peso. Agli occhi di Arturo l'arrivo dell'autunno e la gravidanza sembrano esaurire le forze della matrigna: "E quella maestà, che poco tempo avanti rendeva quasi divino il suo corpo sfigurato, adesso si

[87] Ibid., p.337.
[88] Ibid.pp.134-135.

sfaceva in una stanchezza penosa"[89], il suo passo è "affaticato, pesante, quasi di animale"[90].

Per assecondare Arturo nei suoi viaggi immaginari, Nunziata vorrebbe cambiare corpo, cambiare sesso, ritrovare la sua leggerezza infantile "Sarebbe bello, per me, di non avere questo corpo di non essere una femmina! Ma di essere un ragazzo come te, di correre per tutto il mondo assieme a te!"[91]

La natura femminile è esclusa dalla grazia perché è segnata dalla pesantezza, come lo vedremo anche in *Aracoeli*. La natura femminile assume tutti i misteri della creazione, e per questo è più vicina alla vita ma anche alla morte. È ovvio che la gravidanza è rappresentata nel romanzo come un peso perché Nunziata ritrova la grazia solo dopo il parto.

Alla nascita del fratellastro di Arturo la matrigna "era sbocciata in una bellezza inattesa, […] s'era fatta più lunga e slanciata […] e camminava con più grazia, leggera sui piedini. […] lei rideva, in una libertà impetuosa, fresca e selvaggia"[92]

Di gelosia, Nunziata quando viene a sapere dell'avventura amorosa di Arturo con un'altra donna, la giovane vedova Assunta, si trasforma in belva. Arturo assiste a una scena sorprendente: "Giunto alla soglia della porta-finestra, mi trovai dinanzi a una scena inusitata. In cucina, […] v'erano la matrigna e Assunta; e la prima, stravolta di furore, gridava contro la seconda, come se volesse sbranarla".[93]

Ci fermiamo un attimo per rilevare l'uso del verbo *sbranare*, usato di solito per indicare quell'azione di dilaniare con i denti o gli artigli, detto per lo più di animali feroci o rapaci. Dopo le numerose similitudini ornitologiche, già usate dalla Morante per descrivere la matrigna, questa metamorfosi indica un rovesciamento della sua natura mite in una specie di rapace capace di aggredire fisicamente una "rivale".

La scenata continua: "Alle giustificazioni di Assunta, la matrigna invece di placarsi, andava incendiandosi sempre peggio, finché da un momento all'altro, si trasfigurò in viso come una furia"[94]

---

[89] Ibid. p.183
[90] Ibid. p.185
[91] Ibid. p.188
[92] Ibid. p.234
[93] Ibid. p. 288
[94] Ibidem.

Dalla belva alla furia, Nunziata, simile a una divinità infernale, mostra al lettore un viso inconsueto, abituato a considerare questa donnina come un essere pacifico e passivo. Questi tratti animaleschi e selvaggi si ritroveranno nelle descrizioni del personaggio Aracoeli.

Nelle pagine successive la matrigna si trasforma in statua: "E senza guardarmi volse di nuovo verso di me il viso che s'era fatto irriconoscibile: solcato, spento, coi neri e folti sopraccigli riuniti sulla fronte, sembrava un simulacro di una qualche dea barbarica, oscura e senz'anima, di una vera matrigna scellerata"[95].

Arturo assiste impotente alla fine del legame di amicizia-amore che caratterizzava la sua relazione con Nunziata:

> essa non mi mostrava più altro volto se non quella specie di simulacro disanimato e barbaro, dagli occhi opachi, dai sopraccigli riuniti che le formavano una croce scura con la ruga della fronte. […]. Avrei preferito vederla trasformarsi in una lupa assassina piuttosto che in quella statua[96].

E di nuovo Arturo che, si era sentito trasportare dall'allegria "un'allegrezza intima, trionfante che mi faceva andare così leggero, come se i miei passi non toccassero la terra"[97]lusingato di aver assistito a una scena di gelosia, si trova costretto a lasciarsi riprendere dalla pesantezza del reale: "Niente era più triste che dover rinunciare a fatuità così dolci, incantate, per la bruttezza di una realtà fredda e seria."[98]

A questo punto è utile tornare alcuni passi indietro, ovvero riprendere il filo del discorso ad un capitoletto precedente intitolato *Suicidio* per assistere ai primi segni della metamorfosi di Arturo. Per attirare l'attenzione di Nunziata e sfuggire all'abbandono che prova dopo la nascita del fratellastro Carmine, Arturo decide di

[95] Ibid. p.293.
[96] Ibid. p.294.
[97] Ibid. p.290.
[98] Ibid. p. 294.

avventurarsi dentro il territorio della morte, ingerendo i sonniferi di suo padre. Nella sua innocenza, non ha in realtà una vera coscienza della morte. Dopo un lungo letargo di diciotto ore, e una malattia di quattro giorni, Arturo riprende coscienza e la prima manifestazione della sua trasformazione è la sua voce mutata: "Il suono della mia voce, dopo la malattia, mi stupiva un poco ad ascoltarlo, per certe note ruvide e basse che non c'erano prima."[99] , "la mia voce, con quelle insolite note dure, mi suonava stonata, e quasi forestiera."[100], "Artú, in questi giorni ti sei fatto più alto…"

Accanto a questi segni che promettono la metamorfosi del grazioso Arturo in uomo, rimangono quei segni della sua leggerezza: "La fantasia mi soccorse spontanea" e parla assumendo "un tono fiabesco e irraggiungibile".

In quella strana stagione dell'età ingrata, Arturo si sente brutto, sgraziato, con una voce antipatica.

> Mi sentivo un personaggio così stonato e maledetto che quasi avrei voluto andare a rinchiudermi in qualche tana, dove mi lasciasse crescere in pace fino al giorno che, come già ero stato un ragazzino abbastanza bello, non fossi diventato un giovane abbastanza bello[101].

Dopo la lite con Wilhem, Arturo vorrebbe ancora evadere dalla realtà. Attraverso un sogno lungo. Come in una favola: "avrei voluto cadere come in un grande letargo, che durasse giorni, mesi e magari secoli, come nelle favole"[102]. Il tempo fiabesco non è quello della realtà: si dilunga o si contrae secondo le azioni dell'eroe.

Scappa di casa e trova rifugio in una grotta vicino al mare. In questa grotta subisce l'ultima trasformazione prima di lasciare l'isola per sempre e di essere rincorso dal tempo reale.

Non sappiamo quale uomo diventa Arturo perché il romanzo finisce con la sua partenza dell'isola, ma se teniamo conto che la storia viene raccontata a distanza di anni con una sicura presa di distanza rispetto agli eventi che furono un tempo drammatici ma che ormai appaiono quasi ridicoli, capiamo che Arturo si è liberato dal

[99] Ibid. p.252.
[100] Ibid. p.254.
[101] Ibid. p. 267.
[102] Ibid; p.345.

passato e ha conservato questa capacità di trasfigurare la realtà. Ma sono solo supposizioni. Comunque la qualità essenziale di questo romanzo della leggerezza, è di aver saputo tenere il protagonista dentro una specie di bolla effimera, che permette alla scrittrice di toccare temi essenziali come la morte, l'amore, il tradimento o la perdita delle illusioni senza lasciarsi sopraffare dalla pesantezza del reale. Ovvio che dentro la narrazione dell'infanzia e di una parte dell'adolescenza di Arturo si presentano momenti nei quali è presente la realtà attraverso il suo aspetto più ingombrante. Ne sono il segno per esempio le metamorfosi dei personaggi principali. Ma come l'abbiamo detto prima il personaggio di Arturo è un vettore di leggerezza, e la sua isola, o il ricordo dell'isola che sopravive nella sua memoria è un luogo protetto.

Ma fuori da questo limbo, da questo *locus amoenus,* la leggerezza sparisce.

"Fuori del limbo, non v'è eliso": essere fuori da quel stato di sospensione significa essere nello spazio della Storia. Fuori del limbo non c'è altro che l'inferno e il dolore, la terribile pesantezza della realtà, che uccide il sogno. La realtà appartiene al tempo e il tempo segna il cammino verso la vecchiaia e la morte.

Vogliamo concludere l'argomento con le parole di Asor Rosa nel già citato saggio del 1985 intitolato *Un'isola chiamata Arturo*

> Non a caso, l'ingresso del protagonista nell'età adulta, mentre segna il suo distacco dal padre, dalla Maternità, dalla matrigna e dall'Amore, comporta al tempo stesso l'uscita dell'isola, la fine del regno incantato chiuso in un cerchio di mare e concluso dalla sua impossibilità a svilupparsi in "storia". Prova ne sia che, quando la "storia" di Arturo davvero comincia, l'isola è scomparsa all'orizzonte e il romanzo s'interrompe[103].

[103],*Novecento, primo, secondo e terzo*, op.cit. pp. 358-359.

VI.5. Il dramma della pesantezza nel romanzo *Aracoeli*.

Diametralmente opposto all' *Isola di Arturo,*ma collegato da numerosi dettagli, e segnato soprattutto da un'atmosfera di solitudine e di morte, l'ultimo e particolarmente doloroso romanzo *Aracoeli* è scritto sotto il segno della *pesanteur.* La Morante, rivela in questo romanzo tutto il peso dei suoi incubi, da lei toccati variamente nei racconti, nei romanzi e nelle pagine del diario. Già presente *nell'Isola di Arturo* troviamo rappresentato il doloroso trittico del rapporto madre, figlio e padre.

Aracoeli è un romanzo densissimo, ricco di rimandi interni ed esterni. Il romanzo, era stato cominciato nel 1976*,* dopo aver abbandonato il progetto di un altro romanzo intitolato *Superman*.

Potrebbe essere solo un dettaglio ma rispetto alla nostra tematica questa rinuncia potrebbe essere interpretata come un indizio sicuro del peso che aveva ormai invaso l'opera della nostra scrittrice. Infatti *Superman* è un super eroe che oltre ad essere invincibile, possiede anche la capacità di volare. *Aracoeli* è invece la storia di un quarantenne fallito, schiacciato dal proprio peso e dal ricordo di sua madre, morta troppo presto, lasciandolo orfano di un amore assolutamente insostituibile.

In quest'ultimo romanzo, si opera per la scrittrice una rottura decisamente importante rispetto alla narrativa precedente, che oscillava ancora tra leggerezza e peso. Quella fiducia nella natura e nell'universo umano che si esalava ancora dai personaggi e dagli spazi dell'*Isola di Arturo* attraverso l'evocazione di un passato doloroso ma felice, scompare definitivamente in *Aracoeli*. L'evocazione dei ricordi provoca ormai la scoperta dell'orrore. Ritorna ossessivamente nel romanzo il tema del tempo col suo effetto distruttore sul corpo, immagine singolare dello disfacimento del mondo. Terribili sono per esempio le metamorfosi di Aracoeli: cancro e ninfomania. È un romanzo che soccombe definitivamente alla pesantezza, intesa come richiamo alla nostra natura corruttibile e sottomessa alla temporalità. Fuggiti, scomparsi i sogni di grazia e di leggerezza che caratterizzavano *l'Isola di Arturo. Aracoeli* rivela il corpo come la tenebra la più oscura, una voragine a cui siamo confrontati per tutta la vita. La natura, ancora amica nell'isola, che protegge Arturo, non si manifesta più che

attraverso l'inquietante trasformazione della madre di Manuele e la presenza di personaggi animali altrettanto inquietanti tali l'uomo-gatto o la donna cammello[104].

Come il protagonista del romanzo *A la recherche du temps perdu* di Marcel Proust, il protagonista di *Aracoeli* parte alla ricerca del proprio passato in un disperato tentativo di ricuperare e capire le proprie radici e l'identità di sua madre, morta tanti anni fa.

Dal racconto di Manuele, non traspare nulla che potrebbe assomigliare a una presa di distanza, a un alleggerimento del suo dolore rispetto al proprio passato, e può essere confrontato ad Arturo, che usa un tono ironico e divertito per evocare i dolori di allora che oggi gli sembrano puerili.

Per Manuele invece il tempo non ha sanato le ferite: anche se sono passati 36 anni dalla morte di Aracoeli. Possiamo capire dal tono doloroso che usa per raccontare la sua storia che è rimasto bloccato in un'unica dimensione temporale: quella del passato. Invischiato in questo passato e, condannato a rivivere in eterno, l'amore e la perdita dell'amore.

> In realtà, nella direzione del mio futuro, io non vedo altro che un binario storto, lungo il quale, il solito me stesso, sempre solo e sempre più vecchio, séguita a portarsi su e giù, come un pendolo ubriaco. Fino a quando sopravviene un urto enorme, ogni traffico cessa. È il punto estremo del mio futuro[105].

Nel tentativo di sanare le proprie ferite o di trovare una risposta al suo malessere, Manuele decide di effettuare questo viaggio verso la terra dov'è nata lei. E cercherà disperatamente di ricuperare un'immagine vergine, non corrotta dalla follia. La follia che trasformò sua amatissima ballerina Aracoeli in una demente lussuriosa.
"E corro dietro alla mia fedele madre-ragazza, e alla sua icona musicante, ricacciando come un'intrusa quell'altra Aracoeli"[106].

Diversa è anche la costruzione di questo romanzo rispetto all'*Isola di Arturo.* La struttura è più compatta, costruita su un unico blocco narrativo, nel quale i ricordi

---

[104] Nel *Mondo salvato dai ragazzini* la cammella cieca e folle è una ladra delle notti. Nel Levitico è un animale impuro.
[105] Elsa Morante, *Aracoeli,* Cles (TN), Einaudi, 2005[12], p.7
[106] Ibid. p.25.

risalgono a galla, urtando la memoria di Manuele, che rivive con la stessa intensità dolorosa le ore più crudeli dell'infanzia, e le esperienze traumatiche legate ai suoi amori infelici. Detto in termini psicoanalitici, Manuele non ha mai superato il lutto della scomparsa di sua madre, e perciò rimane invischiato nel proprio passato. Il ritmo compatto della narrazione viene tuttavia spezzato ogni tanto da canzoncine o filastrocche, ricordi di un'infanzia felice. Notiamo pure alcuni sottotitoli all'inizio del romanzo: AI QUARTIERI ALTI, Film, Forfait.

Non è possibile seguire un ordine cronologico perché attraverso la narrazione di Manuele siamo immersi nel cosiddetto "flusso di coscienza", tecnica narrativa adottata già da Svevo, Proust, Joyce per citare solo questi. Il lettore è quindi preso nello stesso tormento del protagonista seguendo il filo rosso della sua memoria. Notiamo inoltre che il vocabolario, le metafore e le immagini spesso usate nella narrazione ci rimandano al mondo degli animali, soprattutto nelle descrizioni di Aracoeli, e alla tematica del peso, più raramente a quella della leggerezza e della grazia.

VI.5. 1. Il viaggio nel tempo di Manuele.

> La mia natura è negata alla politica e alla storia. […]. Io sono un animale schiacciato sulla schiena da una grossa pietra; con le zampe disperate raspo la terra, e scorgo al di sopra, mezzo cieco, degli azzurri vapori. Non so perché sono incollato alla terra. Non so quale sostanza siano quei vapori. Non so chi mi ha scaricato addosso la pietra. Non so che animale sono[107].

Affermate attraverso questa immagine, l'alienazione e il fallimento di Manuele, appaiono al lettore come un'evidenza. Non dobbiamo più aspettarci a trovare la grazia e la leggerezza in questo romanzo, ma tutto il peso degli incubi di Elsa Morante. La *pesanteur* di cui si lamentava presso Garboli.

Dopo un'infanzia felice, Manuele si trova confrontato all'inspiegabile metamorfosi di sua madre, alla sua follia e alla sua morte. Con suo padre non era mai riuscito a stabilire una relazione di affetto: "Io invece non sono mai stato figlio di un padre"[108]. Il padre è un culto, rappresentata la virilità, la paternità, e anche l'assenza, ma il piccolo Manuele soffre al suo contatto, del peso della sua presenza fisica.

Si ritrova quindi sballottato tra la casa dei nonni paterni, le pensioni, i collegi in cui affronta una terribile solitudine.

Su questa infanzia regna incontestabilmente la figura della madre Aracoeli, piccola ragazza andalusa, che dopo il matrimonio con un ufficiale della Regia marina italiana, si trasferisce a Roma, conservando per anni, la freschezza e l'ingenuità del mondo nel quale era cresciuta.

Penetrare nell'universo di Manuele significa capire il suo rapporto con sua madre, con il passato, e con il trauma affrontato alla sua morte. Proveremo quindi ad esaminare gli aspetti che caratterizzano la sua personalità, la sua solitudine esistenziale, e il trauma della morte che lo condanna ad affrontare la vita come schiacciato da un peso enorme. Come l'abbiamo detto, Manuele è un omosessuale

[107] Ibid.pp. 142-143. Come nel racconto di Kafka, *La Métamorphose*, la Morante usa quest'immagine per definire il disaggio e l'alienazione del protagonista ma anche il suo fallimento.
[108] Ibid. p.183.

quarantenne, disperatamente solitario, che tenta attraverso il ricordo, il recupero del passato e il viaggio di trovare una spiegazione al dramma che visse da piccolo.

Vogliamo subito notare che il primo viaggio in aereo di Manuele è un momento chiave nell'intreccio del romanzo. Numerosi sono i modelli di riferimento per il viaggio di Manuele, afferma Concetta d'Angeli e cita come primo modello il viaggio mitico, in particolare quello di Orfeo. Nella componente del viaggio mitico si ritrovano gli elementi del viaggio di Manuele. Così "il viaggio mitico determina una profonda alterazione delle connotazioni temporali umane, sostituisce al tempo lineare della ragione un tempo inaudito, capace di ritornare su se stesso, il tempo ciclico della sacralità e della rimozione"[109]

Infatti la tradizione dei viaggi nel regno dei morti, che abbiamo evocato nel nostro secondo capitolo, ci riporta ancora altri modelli: l'*Ulisse* di Omero e l'*Eneide* di Virgilio, per arrivare alla *Divina Commedia* di Dante. L'idea del viaggio di Manuele appare quindi sotto questi due aspetti: ricerca di una verità, e l'entrato nel regno dei morti, guidato da Aracoeli " Per me che corro verso El Almendral, i tempi si riducono a un unico punto sfavillante: uno specchio, dentro il quale precipitano tutti i soli e le lune. E là in quel punto sospeso, in volo ma pure immobile, mi precede la mia staffetta encantadora"[110]. Il tempo è sospeso o annullato a profitto dell'eternità e nel viaggio è guidato da una staffetta in volo.

Il viaggio nel tempo o più esattamente il viaggio alla ricerca del tempo perduto comincia per Manuele entrando in una specie di trans sciamanica, aspetto che sottolinea il suo aspetto magico: "ho conosciuto la sensazione che forse prova lo sciamano entrando nel sonno magico"[111]

Prima di continuare ad esaminare questo aspetto del viaggio dobbiamo spiegare il rapporto di Manuele col tempo. Sappiamo per esempio che Manuele dalla sua amicizia con Mariuccio (è il suo secondo estremo amore) impara l'uso dei narcotici pesanti che usa per disertare la *fabbrica del tempo.*

[109] Concetta d'Angeli, op.cit., p.26.
[110] *Aracoeli*, p. 22.
[111] Ibid. p.20.

In dono mi ha lasciato la pratica dei narcotici, compresi quelli cosiddetti “pesanti”. […]. Ma di Mariuccio ho imparato a praticare il sonno come sperpero, sciopero e sabotaggio. E questi ultimi anni, io li ho spezzati e disfatti, disertando la fabbrica del tempo ogni volta che i suoi ritmi prescritti mi sbigottivano, nella loro eternità numerata. Alla mia assenza, gli orologi del mondo saltavano, e le giornate si sfogliavano in disordine come trucioli di una pialla sconnessa. Mi ridestavo da un sonno di più giorni supponendo d’essermi addormentato la sera prima. Il futuro era già passato, tutte le date erano scadute senza controllo, le notizie del giornale erano scavalcate da altre notizie contrarie. […]. Ma il mio corpo si è consegnato, nei sonni, alla vecchiaia. Mariuccio era forse un messaggero o un sicario: mandato a iniettarmi il sonno per ribaltare il sistema del tempo. Il futuro fugge all’indietro, il passato viene incontro[112].

In questo brano essenziale alla comprensione del personaggio e alla narrazione ma anche alla tematica che inseguiamo, si rivela forse gran parte del dramma vissuto da Manuele. Il tempo reale è una prigione. Per fuggire il ritmo lento e ripetitivo del tempo trova riparo nel sonno. Ma al risveglio il tempo non si è fermato, come nelle fiabe, conservandolo giovane e bello. Anzi. Rincorso dal tempo, Manuele invecchia.

Un'altra citazione essenziale sul tempo per capire l’atmosfera pesante del romanzo:

Il tempo - che gli uomini tentano di domare con gli orologi, fino a renderlo un automa – è per se stesso di una natura vaga, imprevedibile e multiforme, tale che ognuno dei suoi punti può assumere la misura dell’atomo o dell’infinito. Il suo peso può imitare quello schiacciante e vertiginoso di una macchina, o quello incantato e imponderabile di una mano che dipinge lo spazio dell’Assunzione. Il suo moto non ha legge.[113]

Il tempo può essere pesante o leggero. Leggero come il tempo dell’isola di Arturo, che vive (nello spazio narrativo creato dal racconto di Arturo) in un presente eterno e sospeso, uno spazio incantato. Pesante è invece il tempo di Manuele, prigioniero del proprio destino. La fuga dalla realtà attraverso il sonno provocato dai

[112] Ibid. p.51.
[113] Ibid. p.186.

narcotici non è altro che un'illusione. E anche il viaggio verso Almendral che comincia come una *quête*, si rivela come l'ultima e fatale illusione.

In questo fiume inconscio della memoria, che mescola passato presente e futuro, si presenta la realtà di Manuele e così, anche il suo racconto che segue un movimento avanti e indietro.

Si tratta per Manuele di fare questo primo viaggio in vita sua, per ritrovare qualcosa dell'infanzia, della sua origine spagnola e soprattutto di sua madre. Il viaggio sarebbe come un tentativo disperato per rientrare nel grembo materno, grembo dal quale confessa, avrebbe desiderato non uscire mai:

> Il 4 novembre di 43 anni fa, ore tre pomeridiane. È il giorno della mia nascita, mia prima separazione da lei, quando mani estranee mi strappano dalla sua vagina per espormi alla sua offesa. E s'è udito, allora, il mio primo pianto […]. Io so difatti, che il mio è stato un vero pianto, di lutto disperato: io non volevo separarmi da lei. […]. Da allora in realtà io non ho mai smesso di cercarla, e fino da allora la mia scelta era questa: rientrare in lei. Rannicchiarmi dentro di lei, nell'unica mia tana, persa ormai chi sa dove, in quale strapiombo.[114]

L'aereo, dice Manuele, è simile a un aquilone e la similitudine si concentra sull'idea che è un viaggio temporale: "per me un viaggio sulla macchina del tempo" alla ricerca del paradiso perduto: "come una base di possibili voli versi nidi leggendari"[115].

Ci sono numerose similitudini tra la visione del tempo che abbiamo visto nel personaggio di Arturo e quella che vediamo ora in Manuele. Per entrambi i personaggi si tratta di fuggire la realtà, anche se le ragioni sono molto diverse. Arturo cerca di protendersi verso il futuro, cioè di crescere in fretta: attraverso il sonno, un lungo letargo o attraverso il rifugio dentro la grotta. Per Manuele si tratta di viaggiare attraverso il tempo e lo spazio per andare verso il proprio passato, e ritrovare l'immagine persa di sua madre; o per cercare di dimenticare il ritmo delle giornate, sempre uguali, vissute senza amore, attraverso l'uso di droghe.

---

[114] Ibid. pp.17-18.
[115] Ibid. p.25

Così inseguendo Manuele nelle varie tappe del suo viaggio, ci ritroviamo a seguire ancora il filo rosso della sua memoria, ma anche a continuare questa lunga discesa, guidato da un Aracoeli celeste, verso gli inferi. E se l'aereo è ancora un'immagine di leggerezza, rapidamente siamo ripresi dall'insostenibile e disincantata lassitudine del protagonista. Tutta la vita di Manuele è infatti segnata da esperienze dolorose, umilianti, una via crucis, le cui stazioni ultime si ritrovano nel viaggio.

Tra il primo viaggio da Milano a Madrid e il secondo viaggio, da Madrid ad Almeria Manuele si ferma, fa una pausa fisica e psicologica, perché quando inizia il secondo viaggio in aereo, quello che porta Manuele verso Almeria ritorna l'idea del movimento. "per me ricomincia il movimento" dice Manuele. L'aereo procura al protagonista una sensazione di vita e di libertà.

E scopre che la parola Almeria significa specchio in arabo. Lo specchio ci rinvia all'immagine pura che Manuele conserva di Aracoeli quando si vede riflesso nello specchio piccolo lattante, nell'abbraccio della madre. Lo specchio conserva un'immagine dell'amore madre-figlio non degradata e non corrotta dal tempo. Un'immagine dell'eternità rinchiusa in un punto sospeso. E se per Arturo il tempo mitico è quello dell'isola, per Manuele l'eternità si trova nello specchio.

Al suo arrivo all'aeroporto di Almeria, l'immagine dei parenti o amici che, ritrovandosi, si fanno festa, lo ributta violentemente nella propria solitudine: "Da quando ho perso il mio primo amore Aracoeli, mai più mi si è dato un bacio d'amore"[116]. Per sfuggire a questa realtà si toglie gli occhiali e le persone intorno si riducono a larve informi.

Nell'albergo di Almeria, prova una grande stanchezza, rendendosi conto dell'assurdità della propria fuga: "Il mio corpo, arreso alla pesantezza, si è lasciato inghiottire lentamente dal sonno". Perché ogni tentativo di fuga è inutile: "In terra, la mia borsa […] quasi una denuncia ammiccante e fastidiosa della mia identità irrefutabile".

Al castello di Gergal, la metà finale del viaggio troviamo due immagini contrapposte. Da una parte si presenta un'immagine di leggerezza sorta

[116] Ibid. p.47.

dall'immaginazione di Manuele: "Chi sa quante volte Aracoeli piccola e suo fratello Manuel avranno corso in volata su per questo pendio"[117]
Dall'altra parte, la realtà di Manuele: "Sotto il Castello di Gergal, lungo il pendio, mi accorgo di quanto mi sono fatto vecchio. […]. Non avverto nessuna curiosità: unica sensazione, il mio peso stracco"[118]. Qui la vecchiaia è chiaramente legata all'idea del peso.

Il castello, come ultima stazione del viaggio, non è altro che un rudere senza valore, un'immagine di desolazione e di morte: "Il tetto è aperto al vuoto. Così, nelle città asiatiche, le Torri del Silenzio, dove, sul fondo nudo, vengono esposti i morti, nuda e libera preda agli uccelli cannibali del cielo"[119].

Più si va avanti nella confessione, più Manuele afferma la sua definitiva sconfitta:

> solo che qui non dispongo di una mongolfiera azzurra. Vado arrancando col mio corpo attratto dalla terra e ancora traballante per la mia bevuta di Gergal. Sopra di me, lo spazio intoccabile assorbe dal cielo il brutto colore fangoso che mi accompagna fino dall'alba di Almeria. Altro era il color di quel sogno antico, dove lo spazio d'aria celeste e il respiro beato di Aracoeli facevano tutt'uno. Il passo a cui mi trovo, invero, si direbbe soltanto un ricordo abbrunato di quel sogno. Ma pure dall'uno all'altro corre il medesimo segnale di Aracoeli: la mia traversata presente, e il mio voletto sulla mongolfiera, s'incrociano in questo punto.

La realtà e il sogno si mescolano e s'incontrano nell'ultima tappa del viaggio di Manuele: il viaggio verso Almeria da adulto che si apre su un'irrimediabile immagine di morte e vuoto e il volo sulla mongolfiera ossia il volo verso lo spazio incantato dell'infanzia e dell'amore. Ci sono quindi queste immagini contrapposte: il corpo pesante attratto dalla terra e un cielo tetro, di fango nel presente di Manuele; una mongolfiera in un cielo celeste e il soffio leggero di Aracoeli quand'era in vita, in un passato di amore e leggerezza.

---

[117] Ibid. p.191
[118] Ibid.
[119] Ibid. p.192.

La pesantezza di Manuele, presente in tutte le sue mosse, lo accompagna come il segno più tangibile della perdita dell'amore e di un passato che si porta addosso come una pietra. Costretto a seguire i nonni, quelle statue parlanti, ad abbandonare il nido familiare (vuoto pero della presenza di Aracoeli), Manuele sperimenta il vuoto di una vita senza amore: "ho sperimentato la più nera infelicità terrestre: di esistere vivi dove non c'è nessuno che ci ama."

Il rapporto di Emanuele col padre è sempre stato segnato da difficili e pesanti rapporti, mai passati alla leggerezza e alla congenialità che aveva con la madre prima della malattia. La vita di suo padre finisce con la morte della moglie. Egli infatti, muore psicologicamente quando muore Aracoeli. Ne testimonia la sua fine patetica, che vive vicino al cimiterro dove è sepolta lei

Infine troviamo nelle ultime pagine del romanzo, una verità di cui Manuele prende coscienza ripercorrendo nella sua memoria, il suo ultimo incontro con il Comandante. Manuele prende per la prima volta coscienza di quest'amore paterno, pudico, mai confessato, che avrebbe potuto salvarlo dalla solitudine e dalla pesantezza di una vita fallita.

VI. 5. 2. Aracoeli e la voragine del corpo.

Il corpo, il sesso, la morte.

Aracoeli, appare come una rappresentazione dell'innocenza, dell'ingenuità e appartiene a quella galleria di personaggi morantiani che personificano la grazia. Un corpo quasi virgineo, anche dopo il parto, un'esistenza schietta, circoscritta ai prossimi dintorni di El Almendral, fino all'incontro con il futuro sposo, che gli apparve allora "una sorta di Essere epifanico, portatore di misteri e di grazie"[120].

La perdita della grazia, la trasformazione del corpo, la ninfomania e la morte sono dei lunghi e dolorosi processi che scoppiano improvvisamente con la morte della piccola Cariňa, bambina tanto desiderata, rovesciando tutto l'ordine affettivo della famiglie e dell'infanzia di Manuele. Progressivamente, anche se in modo relativamente veloce, la Morante ci fa passare dall'immagine di una giovane donna graziosa a quella di una donna dalla bellezza guastata, dal corpo ingrassato, e in cui il morbo provoca una sessualità deviante.

Come l'abbiamo visto attraverso Nunziata, le immagini del dolore, della gelosia, della rabbia, che appartengono alla gamma delle emozioni primordiali, si esprimono attraverso similitudini animalesche.
Alla morte della sua bambina Aracoeli sconvolta dal dolore è simile a un animale

> venni a sapere che tali erano state le sue urla, da fare accorrere non solo i vicini del palazzo, ma perfino alcuni passanti dalla strada. Pareva, all'udirla da fuori, un'invasione di cani rabbiosi o di belve, [...]. Essa cadeva e si rialzava e ricadeva, trascinandosi sulle mani e sui piedi come una bestia. [...] E non emetteva parole umane, ma solo voci brutali irriconoscibili[121].

[120] Ibid. p.42.
[121] Ibid. p. 203

Durante il periodo del lutto, Manuele evoca la magrezza di Aracoeli e il suo atteggiamento di animale spaurito, ferito nella carne, che ha perso fiducia nel mondo degli uomini:

> La faccia, da tonda, le si era fatta triangolare, rassomigliando al muso di una bestiola selvatica. Ogni scampanellata o voce estranea la metteva in allarme, spingendola a lasciare la poltrona dove se ne stava rintanata; e, nello spostarsi, incassava la testa fra le spalle, come fosse inseguita in una caccia.[122]

Manuele, a chi viene nascosta la verità, intuisce però tutto il male oscuro che consuma Aracoeli, provocando in lui angosce e fantasie morbide:

> Di continuo, mi riappariva Aracoeli; anzi non proprio lei, ma l'oscuro suo corpo di carne, quale una caverna di stupendi misteri e di tenebre cruente. Là dentro germinavano occhi, mani e capelli, vi abitavano pupe e reginelle prigioniere […] Era un focolaio di morbi? […] forse, come una serpe, vi si torceva la morte?[123]

Manuele, impotente a riaccendere l'affetto e la sfavilla magica del loro amore, di catturare l'attenzione di sua madre e di proteggerla, si sente come "un albero confitto in terra, mentre la bufera fischia e infuria nel suo fogliame. Il mio piccolo cervello era corso da una rissa enorme, senza che il mio corpo, rappreso nella propria incapacità, lo soccorresse"[124].

Il corpo è incapace di obbedire all'impulso del cervello, perché è già preso in gabbia, come un albero confitto in terra, Manuele, già da piccolo sente tutto il peso della propria impotenza. Questa impotenza spiega forse l'intenso sentimento di peso che prova, quando dice di portarsi addosso come una pietra, che lo schiaccia col suo peso.

---

[122] Ibid. p.207
[123] Ibid. p.216
[124] Ibid. p.211

Manuele assiste, nella tristezza della propria impotenza, e ciò malgrado tutto l'amore che le porta, alla lenta agonia di Aracoeli, sempre paragonata dalla Morante, ad un animale ferito: "E di colpo si accucciò sul pavimento, come un animale sfiaccato da un troppo peso"[125]

Non si tratta di una metamorfosi immaginaria perché si vede che il corpo ne porta i segni, e Manuele assiste, soggiogato, alle sue trasmutazioni: "S'era ingrassata, e sul suo corpo gracile di bambina cresceva un corpo diverso, più colmo e vistoso. […]. In lei si svolgeva una qualche azione subdola e cruda, a cui la sua materia si assuefaceva servilmente"[126]

La perdita della grazia appare attraverso la corruzione della sua bellezza:

> La sua bellezza andava guastandosi. […]. La grassezza le si addentava sui fianchi e sulle cosce, mentre il suo volto, dagli sguardi spiritati, si smagriva. […]; e da tutta la sua materia emanava una sorta di greve disordine, che offendeva la sua grazia[127]

Assalita da desideri malsani, si offre impudica allo sguardo lubrico degli uomini, e appare come una parodia di se stessa: "Essa ormai non aveva più nessuna scelta; sotto gli accessi rabbiosi del suo morbo si dava nelle braccia di qualsiasi uomo"[128]

In questa pesante metamorfosi, che trascina progressivamente Aracoeli verso la tomba, notiamo, accanto alla carne offuscata dal morbo, mutamenti nella voce: "La voce di mia madre era mutata. Il suo noto sapore a me familiare da sempre (*intriso di miele e di saliva*) le si fondeva adesso, dalla gola, in un impasto più denso, vischioso e quasi sporco"[129].

In un climax di immagini sempre più angoscianti appare la Donna-camello, simbolo di morte, che guiderà Aracoeli verso l'inferno.

[125] Ibid. p.214.
[126] Ibid. p233.
[127] Ibid. p.251
[128] Ibid. p.249.
[129] Ibid. p.239.

L'ultima immagine di Aracoeli in ospedale, si ricongiunge all'immagine di lei dopo la morte della bambina: "Smangiata dalla magrezza, fra gli zigomi prominenti e il mento minuscolo, somigliava al muso triangolare di una bestiola. E al pari delle bestiole inselvatichite quando cadono inferme, sembrava assente a tutto l'universo fuorché al proprio male"[130]

Da ballerina felice che era, Aracoeli si trasforma e perde la sua grazia. Per Starobinski, come l'abbiamo visto nel terzo capitolo, l'immagine della ballerina vecchia è un'immagine negativa.

VI. 5. 3 Ancora alcuni segni di leggerezza.

Malgrado l'atmosfera pesantissima del romanzo ci sono, come al solito, nell'universo poetico di Elsa Morante, figure che vengono da un altro mondo, non contaminate dalla malattia, dalla vecchiaia e dalla morte, che passano anche inosservate ma conservano quella preziosa leggerezza augurale. Troviamo per esempio qui, in mezzo alla pesantezza del romanzo, la figura dell'attendente Daniele, chiamato ad occuparsi di Manuele. Con la sua aria ancora fresca d'infanzia, docile per natura, e disposto a vedere il mondo con fiducia e ingenuità, Daniele è ritratto nel movimento del suo corpo giovane

> Di statura, Daniele non era alto, ma vigoroso di muscoli, elastico. E nel prestarsi volentieri a varie faccende casalinghe riservate di regola alle donne […] si muoveva con una speciale grazia virile, come a un'atletica libera, o gara sportiva. Per lavare i vetri in lato, montava sulla scaletta in due balzi, come su un albero; e per lustrare i pavimenti non usava uno straccio ma due: scivolando e volteggiando rapidissimo[131].

E seppure il padre appare come un personaggio lontano nell'universo di Manuele, rileviamo che nelle prime descrizioni fisiche troviamo varie somiglianze con Wilhem il padre di Arturo: "il suo effetto di prestanza virile, ammorbidito da una sorta di freschezza adolescente. […] le spalle larghe sul corpo snello. […] era biondo; ma il

[130] Ibid. p.298.
[131] Ibid. p.219.

suo era un biondo sano e solare […]. E gli occhi […] avevano, inoltre, una orlatura di ciglia corte e fitte d'oro ramato che li accendeva, intorno, di un piccolo sfavillio

Anche l'amore occupa un posto essenziale nella tematica della leggerezza: "Forse non è l'amore un elemento naturale della sostanza vivente? Gratuito? Ovunque distribuito, e necessario? Non è, insieme alla morte, promesso dalla nascita a tutti gli animali, compresi quelli brutti?"[132] In realtà l'amore è un rifugio contro il tempo e la morte.

Vediamo per esempio che l'amore tra i genitori di Manuele, si manifesta come un sentimento luminoso e aereo: "Ma quando mia madre e lui si allacciavano stretti nel benvenuto, il loro amore si scioglieva dall'impaccio in un frullo gioioso, che faceva tremolare la luce."[133]

Però le sue frasi abusate, alla traversata verso Aracoeli, mettevano buffamente le ali, mutate in grido d'amore; e sbattendo e palpitando come al primo volo, andavano a posarsi sul loro nido aspettante: Aracoeli[134].

L'amore, appare nella poetica morantiana, come l'ultimo riparo alla *pesanteur*, in un mondo sempre più degradato, un mondo nel quale anche le parole hanno perso il loro significato primigenio. E l'amore, quello vero, fugge al tempo e al disfacimento della materia. Aracoeli e il Comandante, simili ai dannati Paolo e Francesca, che in mezzo alla bufera infernale " 'nsieme vanno, e paion sì al vento esser leggieri"[135], conservano intatto il loro amore

> AMORE MIO: queste sillabe, nella voce del nostro Comandante, significavano che a lui, nella presente Aracoeli, parlava sempre la stessa ricciutella incontrata a El Almendral; e che Aracoeli, anche se vecchia (per ipotesi) o disfatta, o immonda, a lui sarebbe rimasta sempre la stessa. Amore mio. Nel teatro infetto e convulso di quella ultima stagione, […], torna sempre a riecheggiare, da ogni punto della stanza, quella piccola risposta inesauribile Amore mio[136]

[132] Ibid. p.285;
[133] Ibid. p. 40.
[134] Ibid. p.183
[135] *La Divina Commedia*, op.cit, Inferno, Canto V, vv.74-75.
[136] Ibid. p. 239

Da piccolo, Manuele amava le fiabe “le mie letture predilette rimanevano le fiabe”[137]. Purtroppo la malattia e la brutale uscita dell’infanzia sembrano porre fine definitivamente a questa capacità di sognare attraverso l’evasione. Questa propensione ad evadere dalla realtà si riafferma in tutt’altro ambito: attraverso l’uso dei narcotici e delle droghe.

Notiamo pure che durante l’infanzia Manuele viene spesso soccorso da un angelo custode, quando la paura, simile a un pipistrello, torna a visitarlo. : “E il chiamato [l’Angelo custode], difatti, venne in sogno a visitarmi. […]. Era tutto coperto di piume, e le sue piume sapevano di bagnato, come se, lungo il volo, avessero attraversato una zona di piogge”[138]. Un angelo disertore, dice Manuele, che sarà sostituito dall’immagine solare dell’altro Manuel, il fratello di Aracoeli.

[137] Ibid. p.178.
[138] Ibid. p.273.

Conclusione

I numerosi riferimenti intertestuali, che collegano tra di loro le opere delle Morante, creando un universo bilanciato tra leggerezza e *pesanteur*. Troviamo così, variamente ripartiti, la vita e la morte, l'amore e la solitudine, il corpo e il sesso, l'infanzia e la vecchiaia.

Questi due romanzi che appaiono così distanti e diversi fra loro, comportano in realtà varie analogie.

In entrambi i romanzi la voce narrante è quella del protagonista e il tema è prevalentemente l'ambito famigliare. Va notato pero che l'unità della famiglia sia in Arturo che in Aracoeli viene distrutta dall'intromissione della sessualità e della morte.

Se *L'isola di Arturo* è, come l'abbiamo visto, il romanzo della leggerezza, quella leggerezza che riesce a rendere sfumato il limite tra fantasia e realtà, lasciando il protagonista ancora libero e felice in uno spazio incantato, *Aracoeli* ne è invece il *pendant* schiacciato dalla pesantezza: del cronotopo spazio temporale, della personalità del protagonista, del rapporto distruttivo e malato con i genitori e in particolare la madre. La costruzione fallita dell'identità di Manuele sboccia in una terribile solitudine.

Questa coppia leggerezza-peso appare come la rappresentazione dell'universo attraverso i suoi aspetti di vita Eros, e di morte Thanatos. Come l'abbiamo visto prima, l'amore è una cosa naturale, come la morte.

La Morante temeva profondamente il lavoro che il tempo compie sulla materia e sul corpo, portando terrificanti trasformazioni. La bellezza è armonia della materia e grazia dell'anima.

Il disfacimento fisico, la solitudine, l'amore e la morte sono tra i temi fondamentali della produzione morantiana che abbiamo osservato attraverso una parte della sua produzione narrativa. Nella poetica di Elsa Morante soccombere alla pesanteur significa morire.

CONCLUSIONE

Come abbiamo potuto notarlo durante il tempo della nostra ricerca, il tema della leggerezza è un tema vastissimo. La leggerezza per sua natura è difficile da afferrare.

La leggerezza, cui abbiamo cercato di rintracciare le lontanissime radici, in un primo momento della nostra ricerca, non è mai stata considerata attraverso questo lavoro come una fuga dalla realtà, mancanza di volontà o segno di disimpegno. Perché un lavoro sulla leggerezza? È del resto una domanda che ci è stata spesso rivolta dai nostri colleghi. Una domanda a cui non ci è mai stato facile rispondere senza un momento di riflessione. Legittimata, dal fatto che spesso la leggerezza viene confusamente associata alla disinvoltura, alla mancanza di serietà e al poco peso degli individui superficiali.

A rifletterci bene ci siamo resi conto che la leggerezza rappresenta per noi questo legame tra privazione sofferta e levitazione desiderata; come per il cavaliere del secchio, come per le streghe, e anche quella leggerezza di Perseo.

Il nostro compito, in questa ricerca è stato, partendo dalle *Lezioni americane* di Italo Calvino, di scoprire il significato della leggerezza nella storia dell'uomo, a che cosa si ricollega nella psiche umana, di sottolinearne il valore acquisito e rivendicato durante il periodo del novecento ma anche scoprire cosa significa la leggerezza per Calvino, come si manifesta attraverso le sue tematiche e la sua scrittura, e trovare nella letteratura italiana altri autori che corrispondevano alla stessa ricerca di leggerezza. Così accanto al tema della leggerezza, che oltre a tutta la parte simbolica legata all'archetipo del volo, all'immaginario e agli schemi della caduta e dell'ascensione, a tutti i tipi di volo magico, alla rete tematica costruita da Calvino attraverso il cronotopo dell'aria aperta, esiste il procedimento formale. La leggerezza privilegia, e si sviluppa perciò attraverso alcuni generi, alcune tecniche stilistiche tra cui le più importanti sono la fiaba, l'ironia, il gioco, il grottesco, il fantastico.

La simbolica del volo è sempre legata all'idea di libertà, di innalzamento dell'anima, della scoperta di un reame fuori della terra. Di spiritualità e di ascesi verso la Verità suprema

Gli schemi legati all'ascensione sono connotati positivamente. Salire è una ricompensa. Così il volo, come più antico sogno dell'uomo, è nei miti, nell'antropologia, nelle fiabe, nella letteratura, simbolo di una fortissima tensione verso la libertà, verso il superamento delle difficoltà legate sia all'ambiente, sia alla concezione del corpo come prigione dell'anima, o ad una concezione più materialistica del corpo, incapace di innalzarsi perché sottomesso alle leggi terrestre.

L'elemento aereo, invece, per chi potesse rendersene *padrone* (come Icaro, la strega, o come alcuni eroi delle fiabe) diventa lo spazio aperto per eccellenza, quello di tutte le libertà finalmente concesse.

Nel primo capitolo abbiamo visto che la leggerezza è connessa ai simboli dell'elevazione, del volo, ma traduce anche l'idea di passaggio (spesso si esprime come viaggio tra la terra e il cielo oppure dal cielo verso la terra), di trascendenza, di libertà e di liberazione.

La struttura della Divina Commedia è costruita su un asse verticale che rappresenta l'alto e il basso secondo la concezione medievale dell'uomo nel mondo. Ne risulta una concezione del bene e del male simbolicamente rappresentata dalla leggerezza e dal peso. Abbiamo anche rilevato l'importanza delle cronotopo spazio tempo nell'opera. Così nell'inferno il paesaggio rappresentato crea numerose difficoltà nella progressione dei due viandanti. Segna la materialità nella quale sono inseriti i dannati. Nello stesso modo il tempo dei dannati eternamente rivolto verso il passato crea un ambiente appesantito.

La leggerezza viene accostata all'intelligenza e alla fantasia ed è anche usata nel senso di facile o rapido. Così come abbiamo visto che esiste una leggerezza negativa o infernale, attraverso le numerose immagini di leggerezza che abbiamo rilevato nell'Inferno: leggerezza di Paolo e Francesa, come segno della loro mancata

volontà, leggerezza dei diavoli, quando vengono rappresentati in modo grottesco e comico, leggerezza del mostro Gerione quando vola.

Attraverso il terzo capitolo, ripercorrendo alcuni momenti essenziali del novecento appena finito, abbiamo visto in che modo i valori borghesi furono rovesciati e parodiati attraverso immagini grottesche, il riso e l'ironia. L'immagine del saltimbanco ha permesso di portare la contraddizione dentro un mondo di valori borghesi. E malgrado il grande successo del Neorealismo, che voleva rispondere al bisogno di raccontare la realtà dell'Italia e degli italiani, non fu l'unica scelta narrativa che si presentò ad autori che volevano raccontare il mondo.

Dal primo romanzo, *Il sentiero dei nidi di ragno*, la leggerezza si esprime attraverso la scelta del bambino Pin, come protagonista. Lo sguardo del bambino permette di seguire gli avvenimenti con un tono un po' aereo e sospeso. La scelta di personaggi lontani dall'io autobiografico sono un procedimento usato consapevolmente per evitare i pericoli del autocompiacimento

Vediamo ancora questa testimonianza, che appare molto significativa. In una lettera che scrisse da San Remo il 16 dicembre 1941, all'amico Scalfari, Calvino parla di volo, ovvero sogna di volare. Il passo che riportiamo, scritto alla terza persona, evoca un Calvino provvisto di ali, che sfida ogni minaccia e vola libero nel cielo di un'Italia, che in quegli anni era sottomessa alla dittatura fascista

> (In questo momento l'autore della presente epistola getta la penna lontano da sé, sogghigna, s'alza in piedi e … oh meraviglia! Un paio d'ali candide gli sono spuntate sulle spalle, il suo corpo si è fatto più diafano, il suo sogghigno più mefistofelico. Egli apre la finestra, si libra a volo, traversa- sfidando le minacce della contraerea – gran parte dell'Italia peninsulare e, giunto sopra una importante borgata del Lazio si getta in picchiata sopra una casa di Corso Mazzini.[1]

[1] ibid. pp.17-18.

Più avanti scrive: " Italocalvino, diafano e silente come uno spettro", e ancora "lo spettro […] prende a parlare di voli di farfalle".

La leggerezza è per Calvino non un'evasione dalla realtà ma solo un altro modo di affrontare la realtà.

Gli ostacoli possono essere soprattutto di due tipi: riuscire a scrivere con leggerezza e riuscire ad affrontare i temi più pesanti, ossia la realtà.

Si associa inoltre all'idea di leggerezza una struttura narrativa alleggerita; e quindi per esempio una struttura fiabesca dalla quale la dimensione psicologica, cioè l'ethos è assente. Lo spessore psicologico non è caratteristico dei personaggi di Calvino. Dice: "ho cercato di togliere peso ora alle figure umane, ora ai corpi celesti, ora alle città, soprattutto ho cercato di togliere peso alla struttura del racconto e al linguaggio".[2]

Calvino si muove in uno spazio senza miti, per riprendere il titolo del libro di M. Bresciani Califano dedicato al nostro autore. Il suo modo di scrivere e di impostare il suo universo, il suo spazio narrativo è un modo di affrontare la realtà dei mostri quotidiani, appare come un'accettazione voluta e molte spesso ripensato e impostata. Ma la sua non è mai una visione passiva del mondo. La scrittura, o meglio la letteratura, come ricerca di conoscenza e indagine sull'universo, potrebbe essere l'unica possibile leggerezza di questo mondo.

Nell'opera della Morante che ha tentato attraverso spazi incantati di fuggire alla pesantezza, ci sembra di trovarsi invece in una via senza uscita. Ci sentiamo schiacciati dal tempo, dalla realtà, e dalla morte che offende i corpi, strappa gli amori e come una fatalità ci impedisce ogni forma di leggerezza. Troviamo così, variamente ripartiti, la vita e la morte, l'amore e la solitudine, il corpo e il sesso, l'infanzia e la vecchiaia

[2] Italo Calvino, *Lezioni americane, Sei proposte per il prossimo millennio*, Milano, Mondadori, 1993, p.7.

Ma anche Palomar muore. Significa dunque che la leggerezza è un sogno vano, una impossibile quête irraggiungibile?

Forse bisogna solo non smettere mai di credere alla leggerezza esistenziale, perché l’importante non è solo il risultato ma la strada che si compie.

Per affrontare le metamorfosi della realtà, che in questo millennio diventano sempre più rapide e disordinate, la leggerezza offre varie soluzioni: non solo dal punto di vista letterario, ma soprattutto dal punto di vista antropologico.

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA DELLE OPERE STUDIATE.

I. OPERE DI DANTE ALIGHIERI.

DANTE A., *La Divina Commedia, Inferno, Purgatorio, Paradiso*, commento di di Anna Maria Chiavacci Leonardi, Cles (TN), Oscar Mondadori, 2009.

DANTE A., *La Divina Commedia, Inferno, Purgatorio, Paradiso*, testo della Società dantesca italiana, note a cura di Claudio Scarpati, Milano, Fabbri Editore, 1995.

DANTE A., *La Divina Commedia, Inferno, Purgatorio, Paradiso,*a cura di Daniele Mattalia, Milano, Rizzoli, 1960.

II. OPERE DI ALDO PALAZZESCHI.

PALAZZESCHI A., *Il codice di Perelà,* Cles (TN), Oscar Classici moderni, 2002[6]

III. OPERE DI ITALO CALVINO.

CALVINO I., *Il sentiero dei nidi di ragno*, (1°edizione 1947), Verona, Mondadori, 13° edizione, 1999.

I Racconti, (1°edizione 1958), Verona, Mondadori, 7° edizione, 1998, vol.II.

I nostri antenati, Il visconte dimezzato, Il barone rampante, Il cavaliere inesistente, nota 1960 dell'autore, Milano, Mondadori, 1996.

Il castello dei destini incrociati, Torino, Einaudi, 1° edizione 1973.

Fiabe italiane, (1° edizione 1956), Verona, Mondadori, 11° edizione, 2000, vol. III.

Tutte le cosmicomiche, a cura di Claudio Milanini, Cles (TN), Mondadori, 1997.

Le città invisibili, (1°edizione 1972), Verona, Mondadori, 11° edizione, 1999.

La giornata d'uno scrutatore, (1°edizione 1963), Trento, Mondadori, 2° edizione, 1994.

Lezioni Americane, Sei proposte per il prossimo millennio, (1° edizione 1988),Verona, Mondadori, 9° edizione, 1998.

Lettere 1945-1985, Milano, Mondadori, 1° edizione dei Meridiani 2000, v.I

Marcovaldo ovvero le stagioni in città, (1°edizione 1963), Verona, Mondadori, 8°edizione, 1998.

Se una notte d'inverno un viaggiatore, (1°edizione 1979), Milano, Mondadori, 5° edizione, 1997.

Una pietra sopra, Discorsi di letteratura e società, (1° edizione 1980), Verona, Mondadori, 2° edizione, 1997.

Eremita a Parigi, pagine autobiografiche, (1° edizione 1994),Verona, Mondadori, 3° edizione, 1998.

Perché leggere i classici, Verona, Mondadori, 3° edizione, 1998.

Palomar, (1° edizione 1983), Verona, Mondadori, 8° edizione, 1999.

Saggi 1945-1985, a cura di Mario Barenghi, Verona, Mondadori, 1° edizione dei Meridiani, 1995, v. I e II.

Romanzi e racconti, ed. diretta da Claudio Milanini, a cura di Mario Barenghi e Bruno Falcetto, Milano, Mondadori, 1° edizione dei Meridiani, 1994, v.I e III.

IV. OPERE DI DI ELSA MORANTE.

MORANTE E., *Menzogna e sortilegi*,Cles (Trento) , Einaudi, 2001[6] .

L'isola di Arturo, introduzione di Cesare Garboli, Cles (Trento), Einaudi Tascabili, 2000[7].

Lo scialle Andaluso, Borgaro,(Torino), Einaudi, 1998[3].

Opere, Meridiani, Mondadori, Vol.II,

Il mondo salvato dai ragazzini e altri poemi

La Storia,Torino, Einaudi, 1995[1] .

Aracoeli, Cles (Trento), Einaudi, 2005[12].

Racconti dimenticati, Farigliano (Cuneo), Einaudi, 2002[1].

V. ALTRE OPERE STUDIATE

BASHEVIS SINGER I., *Le Spinoza de la rue du Marché*, traduit de l'anglais par Marie-Pierre Bay, Mesnil-sur-l'Estrée (France), éd, Denoël, 1999.

BAUDELAIRE C., *Les fleurs du mal*, poèmes choisis et annotés par Georges Alesi, Paris, Hatier, 1973.

BOULGAKOV M., *Le Maître et Marguerite*, Saint Amand, Robert Laffont, 2000.

DEL GIUDICE D., *Staccando l'ombra da terra*, Torino, Einaudi Tascabili, 2000[1].

LE Livre des Milles Nuits et une Nuit, Paris, Tchou éditeur, 1966, v.III.

MICHELSTAEDTER C., *La persuasione e la rettorica.* Appendici critiche. A cura di Sergio Campailla. Milano. Adelphi edizioni 1995.

PIRANDELLO L., *Novelle*, a cura di Lucio Lugnani, Trento, Einaudi, 2003[6].

SVEVO I, *La coscienza di Zeno*, A cura di Giorgio Barberi Squarotti, Bergamo, Tascabili Bompiani, 1990[X]

VI. OPERE CRITICHE SUGLI AUTORI STUDIATI.

BIBLIOGRAFIA ESSENZIALE SU ITALO CALVINO.

ASOR ROSA, A. *Lezioni americane* di Italo Calvino in AA.VV. *Letteratura italiana. Le opere. Il '900.* Torino, Einaudi, 1996.

BATTISTINI A., *Sondaggi sul Novecento*, a cura di Lorenza Gattamorta, Cesena, 2003.

BELPOLITI M., *L'occhio di Calvino*, Torino, Einaudi, 1996.

BENUSSI C., *Introduzione a Calvino*, Roma-Bari, Laterza, 1989.

BERTONE G., *Italo Calvino, Il castello della scrittura*, Torino, Einaudi, 1994.

BONURA G., *Italo Calvino* in *Storia generale della letteratura italiana*, diretta da Nino Borsellino e Walter Pedullà, Milano, Federico Motta editore, 1999, v.XII.

BRESCIANI CALIFANO F., *Uno spazio senza miti, scienza e letteratura, quattro saggi su Italo Calvino*, introduzione di Giorgio Luti, Firenze, Le Lettere, 1993.

FERRETTI G.C., *Le capre di Bikini, Calvino saggista e giornalista 1945-1985*, Editori Riuniti, Roma, 1989.

MENGALDO P.V., *L'arco e le pietre (Calvino "Le città invisibili")* in AA. VV. *La tradizione del novecento, Da D'Annunzio a Montale*, Milano, Feltrinelli, 1975.

MILANINI C., *L'utopia discontinua, saggio su Italo Calvino*, Milano, Garzanti, 1990.

PERELLA S., *Calvino*, Bari, Economica Laterza, 2001

SERRA F., *Calvino e il pulviscolo di Palomar*, Firenze, Le Lettere, 1996.

ZACCARIA G., *Italo Calvino*, in AA. VV. *Storia della letteratura italiana*, ed. diretta da Enrico Malato, Roma, Salerno, 2000.

ZANCAN M., *Le città invisibili di Italo Calvino*, in AA. VV. *Letteratura italiana*, *Le Opere*, a cura di A.Asor Rosa, Torino, Einaudi, 1996, v.IV .

ARTICOLI DI GIORNALI E RIVISTE SU ITALO CALVINO.

BIGNARDI I., *L'ultima volta che vidi Calvino*, (Intervista a Pietro Citati), "la Repubblica" 7 giugno 1988, p.32.

LAVAGETTO M., *Dovuto a Calvino*, Torino, Bollati Boringieri, 2001.
LORENZO M., *Calvino piè leggero*, "la Stampa", 26 giugno 1988, p.3.

Magazine littéraire, *Italo Calvino*, n°274, février 1990.

MAURI JACOBSEN M., *Palomar e il viaggio di Calvino dall'esattezza alla leggerezza*, "Italica", vol.69, n.4, Winter 1992, pp. 489-504.

PALMIERI P., Il sistema spaziale del *Barone rampante*, Lingua e Stile, Anno XXIII, n°2, Giugno 1988, pp. 251-269.

VII. BIBLIOGRAFIA ESSENZIALE SU ELSA MORANTE.

ANDREINI A., *L'isola di Arturo di Elsa Morante*, in *Letteratura italiana. Le opere. Vol.IV, Il '900, II. La ricerca letteraria*, Torino, Einaudi, 1996.

D'ANGELI C., *Leggere Elsa Morante. Aracoeli, La Storia e Il mondo salvato dai ragazzini*. Roma, Carocci editore, 2003

GARBOLI C., *Saggi di Elsa*, in *Scritti servili*, Torino, Einaudi, 1989.

GARBOLI C., *Il gioco segreto. Nove immagini di Elsa Morante*, Milano, Adelphi Edizioni, 1995.

JØRGENSEN C.K., *La visione esistenziale nei romanzi di Elsa Morante*, in Analecta romana istituti danici, Suppl. XXVI, Roma, "L'Erma" di Bretschneider.

LA MONACA D., *Poetica e scrittura diaristica. Italo Svevo Elsa Morante*, Salvatore Sciascia editore, Caltanisseta, Roma 2005.

MENGALDO P.V., *Spunti per un'analisi linguistica dei romanzi di Elsa Morante*, in *La tradizione del Novecento*, quarta serie, Torino, Bollati Boringieri, 2000.

RAVANELLO D., *Scrittura e follia nei romanzi di Elsa Morante*, Padova, Marsilio Editori, 1980.

SEGRE C., *Patrie lettere*, Torino, Giulio Einaudi Editore, 1987.

ARTICOLI DI GIORNALI E RIVISTE SU ELSA MORANTE.

SALSANO R., *Elsa Morante: riflessioni sul romanzo*, in *Critica letteraria*, fondata Anno XXXIV, Fasc. III, N°132, 2006, pp.535-543.

VIII. ALTRI TESTI CONSULTATI.

AA.VV, *Osmosi letterarie, Sei paradigmi moderni*, a cura di Francesco Mattesini, Novara, interlinea edizioni, 2003.

AAVV, *Luoghi della letteratura italiana*, a cura di Gian Mario Anselmi e Gino Ruozzi, Milano, Bruno Mondadori, 2003.

AAVV, *Manuale di letteratura italiana, Storia per generi e problemi*, a cura di Franco Brioschi e Costanzo Di Girolamo, Vol.IV, Torino, Bollati Boringhieri, 1996.

AAVV, *Storia della letteratura italiana*, diretta da Enrico Malato, Vol.IX, Il '900, Roma, Salerno editrice, 2000.

BACHELARD G., *L'air et les songes, essai sur l'imagination du mouvement*, Paris, Librairie José Corti, 5° édition, 1998.

BACHTIN M., *Estetica e romanzo*, Vicenza, Biblioteca Einaudi, 2005.

BELLINI G., MAZZONI G., *Letteratura italiana. Storia, forma, testi. Il '9oo.* Salerno ed., 2000.

BENISCELLI A., COLETTI V., *Strumenti per lo studio della letteratura italiana*, a cura di Nencionni G., Balzelli I., Sabatini F., Firenze, Le Monnier, 1994.

BO C., *Letteratura come vita*, antologia critica a cura di Sergio Patausso, Milano, Rizzoli, 1994.

BRONZINI G.B., *La letteratura popolare italiana dell'otto-novecento. Profilo storico-geografico*, a cura di Nencioni G., Balzelli I., Sabatini F., Firenze, Le Monnier, 1994.

CASADEI A, *Il Novecento*, Bologna, Il Mulino, 2008.

CAPECCHI G. , *Palazzeschi e la leggerezza*, Firenze, Le Càriti editore, 2003.

CESERANI R., *Il Fantastico*, Bologna, Il Mulino, 2000.

CHEVALIER J., GHEERBRANT A., *Dizionario dei simboli*, ed. italiana a cura di Italo Sordi, Milano, Garzanti, 1986, v.II

CURI F., *Perdita d'aureola*, Torino, Giulio Einaudi editore, 1977.

Epifanie della modernità, Bologna, CLUEB, 2000.

DACO P., *L'interprétation des rêves*, Belgique, Marabout, , 1979.

DÂLI-BALTA M., *Histoire des prophètes*, trad. de l'arabe par Hamza Amin Yahiaoui, Al-Namouzajieh, Beyrouth-Saida, Liban, 1999.

DURAND G., *Les structures anthropologiques de l'imaginaire, Introduction à l'archétypologie générale*, Paris, Dunod, 10 ème édition, Bordas, 1984.

EDMA, *Encyclopédie du monde actuel, l'Anthropologie*, collection dirige par Charles Henry Favrod, Paris, Brodard et Taupin, 1977.

EVRARD F., *Mythes et mythologies de la Grêce*, Toulouse, Milan ed., 1999.

GARCIA MARQUEZ G., *Cent'anni di solitudine*, Milano, Mondadori, 1995.

GINZBURG N., *Lessico familiare*, introduzione di Cesare Garboli, Trento, Einaudi, 2009[13].

GUGLIELMI G, *La prosa italiana del Novecento II. Tra romanzo e racconto*, Venezia, Piccola Biblioteca Einaudi, 1998.

HAMILTON E., *La mythologie,* Vervier, Marabout, 1962.

JUNG C.G., *Opere,* edizione diretta da Luigi Aurigemma, Torino, Boringhieri, 1954, v.9.

KERN S., *Il tempo e lo spazio, La percezione del mondo tra Otto e Novecento,* Bologna, Il Mulino, 1988.

KHAYAM O., *Les Roubaïtes*, Paris, Seghers, 1965

Le Garzantine, Enciclopedia della Letteratura, Milano, Garzanti, 1999.

LICHACEV D. S, *Le proprietà dinamiche dell'ambiente nelle opere letterarie,* in *Richerche Semiotiche, Nuove tendenze delle scienze umane nell'URSS,* a cura di Jurij M.Lotman e Boris A.Uspenskij, Torino, Einaudi, 1973.

LOTMAN J.M., *La struttura del testo poetico,* a cura di Eridano Bazzarelli, Azzate (Varese), Mursia, 1999.

Magazine littéraire, *L'Oulipo*, n°398, mai 2001.

MANDEL'ŠTAM O., *Sulla poesia*, Bergamo, Tascabili Bompiani, 2003.

MICHELET J., *La Sorcière,* chronologie et préface par Paul Viallaneix, Paris, GF Flammarion, 1966.

MIRCEA E., *Miti Sogni e Misteri*, Milano, Rusconi, 1976.

Le chamanisme et les techniques archaïques de l'extase, Paris, Payot, 1974.

NIETZSCHE F., *Ainsi parlait Zarathoustra*, Le livre de poche, Classiques, Gava, 30° édition, 2008.

PAVESE C., *Dialoghi con Leucò,* Milano, Einaudi, 15° edizione, 1998.

PETRONIO M., MARANDO A., *Letteratura e società, storia e antologia della letteratura italiana,* Firenze, Palumbo, 1989.

PROPP V., *Le radici storiche dei racconti di fate*, trad. di Clara Coïsson, Torino, Einaudi, 1949.

Morphologie du conte, suivi de Meletinsky, *L'étude structurale et typologique du conte*, Paris, éd. Du Seuil, 1970.

SEGRE C., MARTIGNONI C., *Guida alla letteratura italiana. Testi nella storia. Volume 1. Dalle origini al Rinascimento,* Pioltello (MI), Edizioni scolastiche Bruno Mondadori.

STAROBINSKY J., *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, Lausanne, Les sentiers de la création, Champs Flammarion, 1983.

UNGARETTI G., *Vita d'un uomo, Tutte le poesie*, Cles (TN), II ed. Oscar Grandi Classici, Mondadori, 2000.